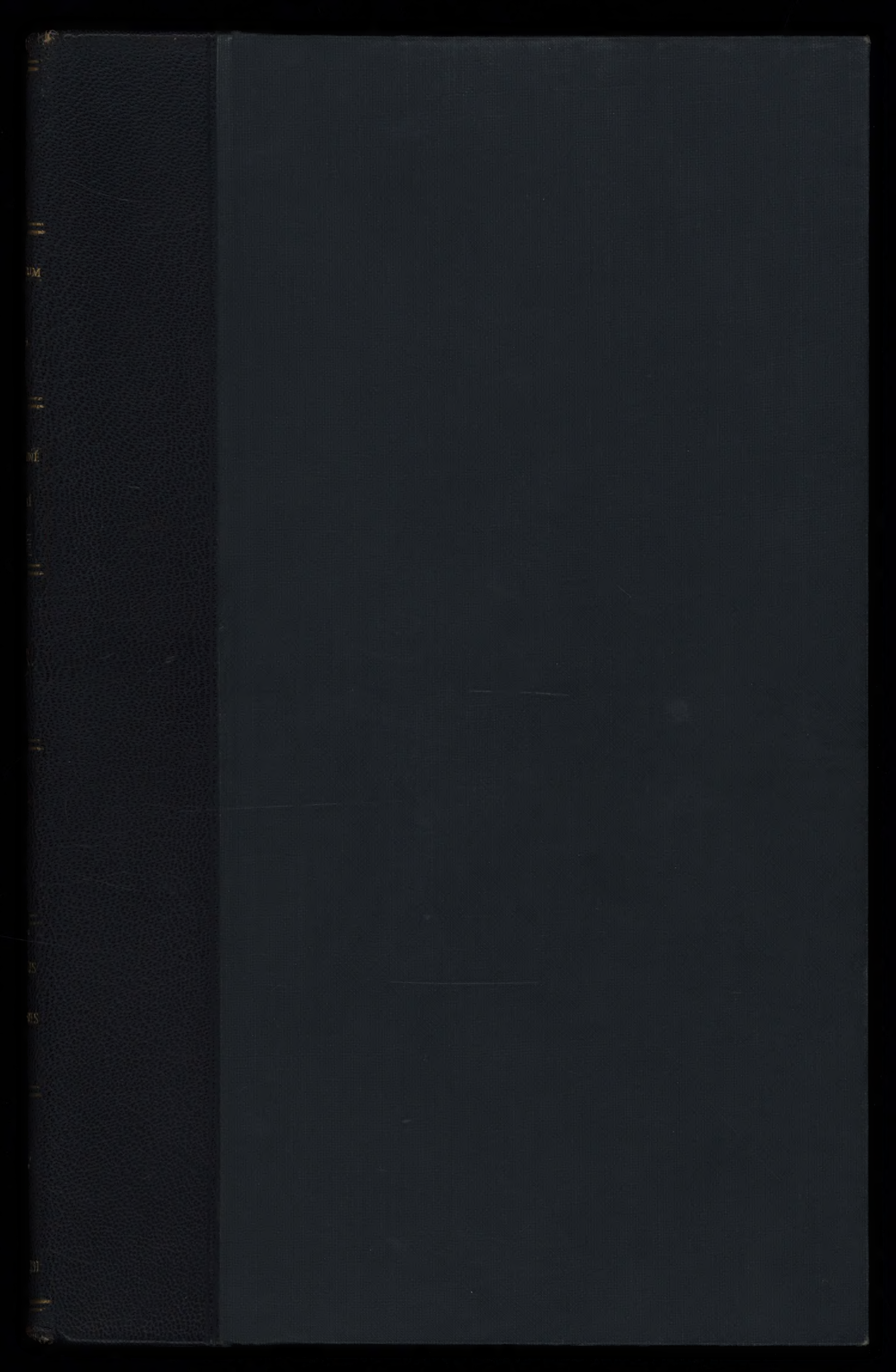
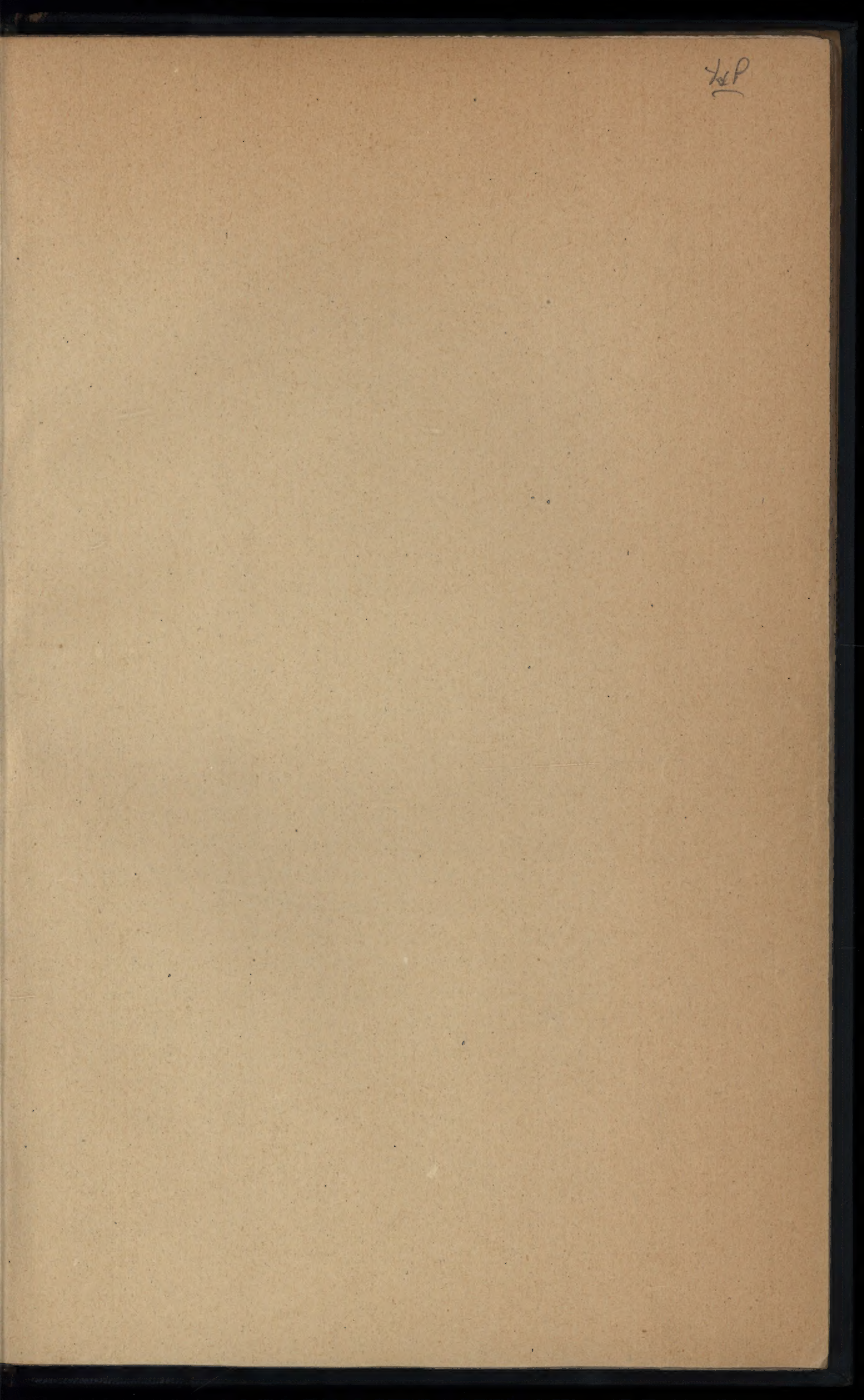




EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

6e Série.

MOSAÏQUES.

INTRODUCTION.

Mosaïque est la forme française de l'italien *musaico*, dérivé lui-même du latin *musæum*, *musaicum*. Ceci soit dit seulement pour ne pas laisser échapper un instant le fil étymologique; car il est bon d'observer que *musæum* est un barbarisme de la basse latinité pour *museum* ou *musium*, le grec étant μουσεῖον, et non pas μουσαῖον. C'est pour conserver ce même fil toujours intact que nous ne déduisons point la dérivation, comme l'ont fait la plupart des étymologistes, en passant par le latin *musivum*, forme qui résulte de l'interposition du digamma éolique ou du V,

et qui a été la plus usitée parmi les bons écrivains de Rome. Quoi qu'il en soit, l'origine première est toujours Μοῦσα, Muse; soit parce que le travail ingénieux de la mosaïque parut d'abord une invention inspirée par les filles de Mémoire; soit parce qu'on s'en servit primitivement pour décorer un temple des Muses, un musée, tel que celui d'Alexandrie, où se rassemblaient les amis des sciences et des lettres.

Si une invention est attribuée collectivement aux Muses, et non à un artiste, ni même à une divinité du second ordre spécialement désignée; si cette invention n'est point devenue le sujet des récits ingénieux des poëtes et des mythographes : soyez sûr alors que c'est une pratique toute simple et naturelle, qui doit se perdre dans la nuit des temps, ou plutôt qu'elle n'a rien en soi qui constitue précisément une découverte.

Cet ouvrage qui consiste uniquement dans un assemblage de petits morceaux de pierre, de marbre, de silex, ou de matières vitrifiées et coloriées, qu'on réunit sur un fond quelconque avec du stuc et du mastic, et dont on polit ensuite la surface; cet ouvrage d'art exista en germe, du jour où les hommes réunirent des cailloux pour donner à leurs demeures une aire sèche et solide, et lièrent ces cailloux entre eux en les enfonçant dans une terre détrempée et battue. C'est ce qu'on appela le carrelage barbaresque, *pavimentum barbaricum* (1). Ces

(1) Plin, *Hist. Nat.*, XXXVI, 25.

cailloux se trouvèrent de plusieurs couleurs : il parut naturel de les assortir par compartiments d'abord fort simples, tels peut-être que les carreaux d'un échiquier, et en ne distinguant guère que deux nuances, comme le font encore les maçons anglais quand ils distribuent sur le parement des murailles des silex noirs et blancs. Dès ce moment, la mosaïque fut inventée.

De cette idée à celle de rapprocher les cailloux, afin de ne plus présenter à la surface de l'aire qu'une espèce de pavé de marbre ; puis à celle de les tailler en carrés, en triangles, en losanges, en hexagones, pour qu'ils coïncidassent plus exactement et qu'ils formassent comme d'eux-mêmes des compartiments plus compliqués, il n'y avait qu'une série d'inductions naturelles et de degrés successifs par lesquels l'art devait fatalement passer. Ainsi arrive le *tessellatum* (1), formé de pierres carrées, qui donne d'abord quelques variétés de dessin, et qui se prête ensuite à toutes les dispositions possibles de bandes noires et blanches, voire même d'entrelacements et de grecques carrées. Puis viennent toutes les espèces du *sectile* (2), formé de figures régulières combinées ensemble, comme le font les Italiens dans ce qu'ils appellent le *lavoro a commesso* ou *a compartimento*. Ce dernier genre se varie encore par l'emploi de cailloux et de marbres de toutes les nuances. Enfin, en prenant des fragments d'une surface horizontale très-petite, soit

(1) Suet., *Cæs.*, 46.

(2) Suet., *loc citat.*; Vitruv, VII, 1.

carrée, soit de formes diverses, on arrive à pouvoir plier, pour ainsi dire, les ornements du pavé à toutes les idées, à tous les caprices, à tous les badinages qui constituent ce que les modernes ont appelé le grotesque ou l'arabesque : grecques, entrelacs, festons, rinceaux, enroulements, s'y trouvent dès lors à profusion. C'est sans doute à cette phase de l'art de la mosaïque que l'on peut appliquer la dénomination de *vermiculatum* (1), à cause de l'emploi de fragments de pierre qui n'ont plus une forme exactement géométrique, mais celle de petites bandes recourbées ou de fuseaux.

Mais tous ces premiers essais sont plutôt des pavés ornés que des mosaïques proprement dites Cette marqueterie et le *lithostrote,* qui, chez les Grecs, succéda immédiatement au carrelage peint, dans lequel ils avaient atteint une grande perfection. Rome en était à ce point dès le temps de Sylla (2); et souvent elle employait aussi pour les édifices publics des dalles gravées en creux, dans lesquelles on incrustait probablement des enduits. Mais pour passer au *musivum opus* à figures, pour représenter de cette manière ce que l'on appelait des emblèmes, *emblemata* (3), c'est-à-dire des objets vivement coloriés, des fleurs, des fruits, des animaux, des attributs de toute sorte, et enfin des figures humaines pareilles à celles qu'anime le pinceau, il y avait un plus grand pas à

(1) Lucil. ap. Cic., *Orat.*, 43.
(2) Plin., XXXVI, 25, 60.
(3) Varr., *de Re rust.*, III, 2, 4.

faire. Les couleurs ternes et indécises des marbres et des cailloux ne suffisaient plus; on imagina de fabriquer de petits cubes de cristaux artificiels coloriés, que l'on employa, soit seuls, soit conjointement avec les pierres naturelles. On amollit au four une pâte moins vitrifiée que la pâte d'émail dont se servent les mosaïstes modernes, mais douée, après le refroidissement, d'une égale dureté. Il paraît que cette pâte se coulait en gâteaux d'une certaine étendue, et qu'on fendait ces gâteaux pour former les dés, par un procédé semblable, en petit, à la manière dont on fend les pavés d'échantillon : c'est du moins ce que semblent indiquer les inégalités et les accidents des tailles. Quelquefois, néanmoins, la pâte se coupait lorsqu'elle était encore molle : cela avait lieu principalement pour la pâte blanche, dont les dés sont plus réguliers que les autres. Une légère dépression sur le centre de leurs faces annonce l'effet de la dessiccation sur chacun d'eux isolément (1). On obtint ainsi les nuances les plus vives, les dégradations les plus insensibles, et la mosaïque atteignit bientôt toute la perfection dont ce genre est susceptible. Alors seulement on put faire ces *asarota,* représentant un pavé mal balayé sur lequel étaient restés les débris d'un festin, imités avec tant d'art que les yeux étaient souvent trompés.

Il est difficile d'assigner les époques précises où les Grecs, d'un côté, les Romains, de l'autre, passèrent du

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi,* tom. II, p. 80.

premier genre de mosaïque, ou de pavé orné, au second genre, qui est la mosaïque à figures. Ce que l'on peut admettre de plus probable à cet égard, suivant l'opinion d'un habile critique de nos jours, c'est que, dans l'ordonnance des édifices grecs, la décoration du pavé suivit le développement de celle du plafond (1), et que l'une et l'autre furent dictées par le même principe, exécutées dans le même goût. La sobriété d'ornements, qui est le caractère de l'ancien style grec, dut se retrouver surtout dans le pavé, qui n'offrait sans doute que des compartiments diversement colorés et répondant aux caissons des soffites et de la voûte : précepte que suivent encore aujourd'hui les meilleurs architectes décorateurs. Au défaut de documents classiques, on peut l'inférer de deux exemples récemment découverts, c'est-à-dire du pavé en mosaïque d'un temple de Pæstum et de celui du petit temple de l'acropolis de Sélinunte (2).

Ce qu'il y a de certain, c'est que le luxe des pavés en mosaïque ne se développa chez les Grecs que sous l'influence monarchique et presque asiatique des successeurs d'Alexandre : le signal de cette magnificence, jusqu'alors inouïe, dut être donné par les souverains efféminés de Pergame, dont on connaît l'*asaroton* (3).

(1) Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 392.

(2) Hittorf, *Restauration du temple de Sélinunte; Antichità di Selinunte*, dans le *Journal des savants*, janvier, 1835; *Observations* de M. Raoul-Rochette, *ibid.*, mai.

(3) Plin, *loc. citat.*, Furiett., *de Musiv.*, p. 27 et seqq.

Parmi les exemples que l'on trouve encore cités, on remarque les chambres d'un second étage du vaisseau d'Hiéron II : le pavé de mosaïque dont elles étaient ornées représentait toute la fable de l'Iliade en petits tableaux d'une exécution merveilleuse : ἐν οἷς ἦν κατεσκευασμένος πᾶς ὁ περὶ τὴν Ἰλιάδα μῦθος θαυμασίως (1). Et peut-être les petits tableaux, ἀβακίσκοι ἐκ παντοίων λίθων, dont il s'agit ici, servirent-ils de modèles à la table iliaque du Capitole. Le palais magnifique de Démétrius de Phalère, à Athènes, offrait ce même symbole d'un luxe nouveau (2).

Il est probable que la mosaïque à cristaux artificiels fut employée à Rome sous le règne des premiers empereurs, vu la quantité de morceaux travaillés dans ce genre qui ont été trouvés à Pompéi. Cependant il semblerait résulter d'un passage de Pline, qu'au moment de la ruine des deux cités de la Campanie, cette importation était encore toute nouvelle en Italie, et qu'elle ne parut à Rome que vers le temps de Vespasien (3). Après lui, aucun auteur ne fait plus mention d'un travail de ce genre, jusqu'au temps de Commode, qui, dans un portique circulaire de ses jardins, avait placé une mosaïque représentant le culte d'Isis (4).

A défaut de témoignages classiques, nous dirons quelques mots des principaux monuments de cette espèce qui ont été trouvés dans les ruines de l'antiquité, sans

(1) Moschion, ap. Athen., V, 207.
(2) Athen., p. XII, 542.
(3) Plin., XXXVI, 25, 64.
(4) Spart., *Pesc.*, 6.

compter ceux d'Herculanum et de Pompéi, que nous décrirons tout à l'heure.

Il y a plus de soixante ans que l'on a trouvé à Otricoli une grande mosaïque circulaire, portant à son centre une tête de Méduse, puis se divisant en quatre grands compartiments, dans lesquels sont représentés des combats de centaures et des groupes de tritons et de néréides.

Les ruines du temple de la Fortune à Préneste, aujourd'hui Palestrine, ont fourni deux morceaux précieux : l'un représente l'enlèvement d'Europe, et ses compagnes qui s'enfuient sur le rivage; l'autre est un paysage pris sur les bords du Nil. Le premier de ces deux tableaux est fort petit, et formait évidemment le centre d'un pavé à compartiments.

Il en est de même de la mosaïque d'Italica, espèce de parallélogramme bordé de médaillons qui renferment les têtes des Muses : le milieu est occupé par un cirque où l'on voit des courses de chars et de chevaux.

Enfin, le célèbre *asarotum* de Pergame occupait sans doute lui-même le centre d'une bordure assez compliquée. Pline le décrit en ces termes (1) : « Sosus, le plus célèbre artiste en ce genre, fit à Pergame le pavé d'un appartement qu'on appela la chambre non balayée (ἀσάρωτον οἶκον), parce qu'il y avait représenté, à l'aide de petits fragments de matières vitrifiées (*testulis*) et teintes de diverses cou-

(1) *Hist. Nat.*, XXXVI, 25, 60.

leurs, tous ces débris que les convives laissent tomber sur le sol et que l'on balaye ordinairement après le festin. On y admire une colombe qui boit dans un vase, et dont l'ombre, projetée sur l'eau, s'y remarque en une teinte plus sombre : d'autres colombes sont placées sur les bords du vase, lissant leur plumage et déployant leurs ailes au soleil. » Ce petit sujet ne pouvait être bien placé que dans un des compartiments qui formaient la bordure de la mosaïque principale. Heureusement nous pouvons juger aujourd'hui de la finesse du travail de ce charmant morceau et de sa destination probable : car il existe encore à Rome, au musée capitolin. A l'aide de la description si détaillée qu'en donne Pline, on ne peut le méconnaître, quoi qu'en ait dit l'illustre Winkelmann, dans un fragment trouvé à la villa Hadriana : ce fragment est incrusté au milieu d'une mosaïque beaucoup plus grossière, mais entourée elle-même d'une guirlande de fleurs dont le travail est aussi délicat que celui des colombes. Selon toute évidence, le palais même de Pergame ayant été détruit par quelque accident, plusieurs fragments de l'inestimable mosaïque de l'*asaroton* ont été apportés à Rome, transport qui n'offre aucune difficulté, quoi qu'en ait dit l'illustre critique.

En effet, les plus belles mosaïques d'Herculanum et de Pompéi ont été enlevées par un procédé fort simple, et replacées dans la salle du musée des *Studj*. L'auteur des *Ruines de Pompéi* en a fait rétablir lui-même quelques-unes des plus précieuses, pour en former des tables et un

pavé qui décorent les appartements du palais royal à Naples. Il a reconnu, en cette circonstance, combien ce travail offre peu de difficultés réelles; et il a regretté vivement, à ce sujet, que le gouvernement français n'eût point employé ce moyen pour sauver tant de mosaïques intéressantes qui ont été trouvées en France, mais détruites aussitôt que trouvées, tandis qu'elles eussent pu faire l'ornement de nos musées et de nos édifices publics (1).

La guirlande de fleurs est encore une preuve à l'appui de notre opinion touchant les compartiments de tout pavé de mosaïque. Aucun de ces pavés, concluons-nous, n'a jamais été disposé de manière à former un unique tableau. C'est une prémisse que nous avons dû établir ici pour la reprendre quand nous aurons à parler de la grande mosaïque de Pompéi.

Là s'arrête l'histoire de la mosaïque chez les anciens : il n'est point de notre sujet de la suivre dans le Bas-Empire, ornant les coupoles de Sainte-Sophie, ou dans l'Italie moderne, fournissant aux parois et aux voûtes des temples de Rome et de Venise des tableaux indestructibles. Il resterait à parler de la mosaïque en relief, genre de décoration qui appartient au luxe prodigieux et souvent un peu extravagant de l'Empire, et que le goût pur des Grecs paraît avoir dédaigné, jusqu'à l'époque où le caprice du vainqueur dicta des lois aux artistes helléniques. Mais aucun exemple de ce genre de travail ne s'étant ren-

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, tom. II, p. 80.

MN. 5.17

Cf. MB. II, 15

Niccolini Le Case ed i monumenti di Pompei, Vol. II, tav.

T. L. Donaldson Pompeii ... with picturesque views London, 1827, vol. ... Pl. 76

MOSAÏQUES.

Mosaik.

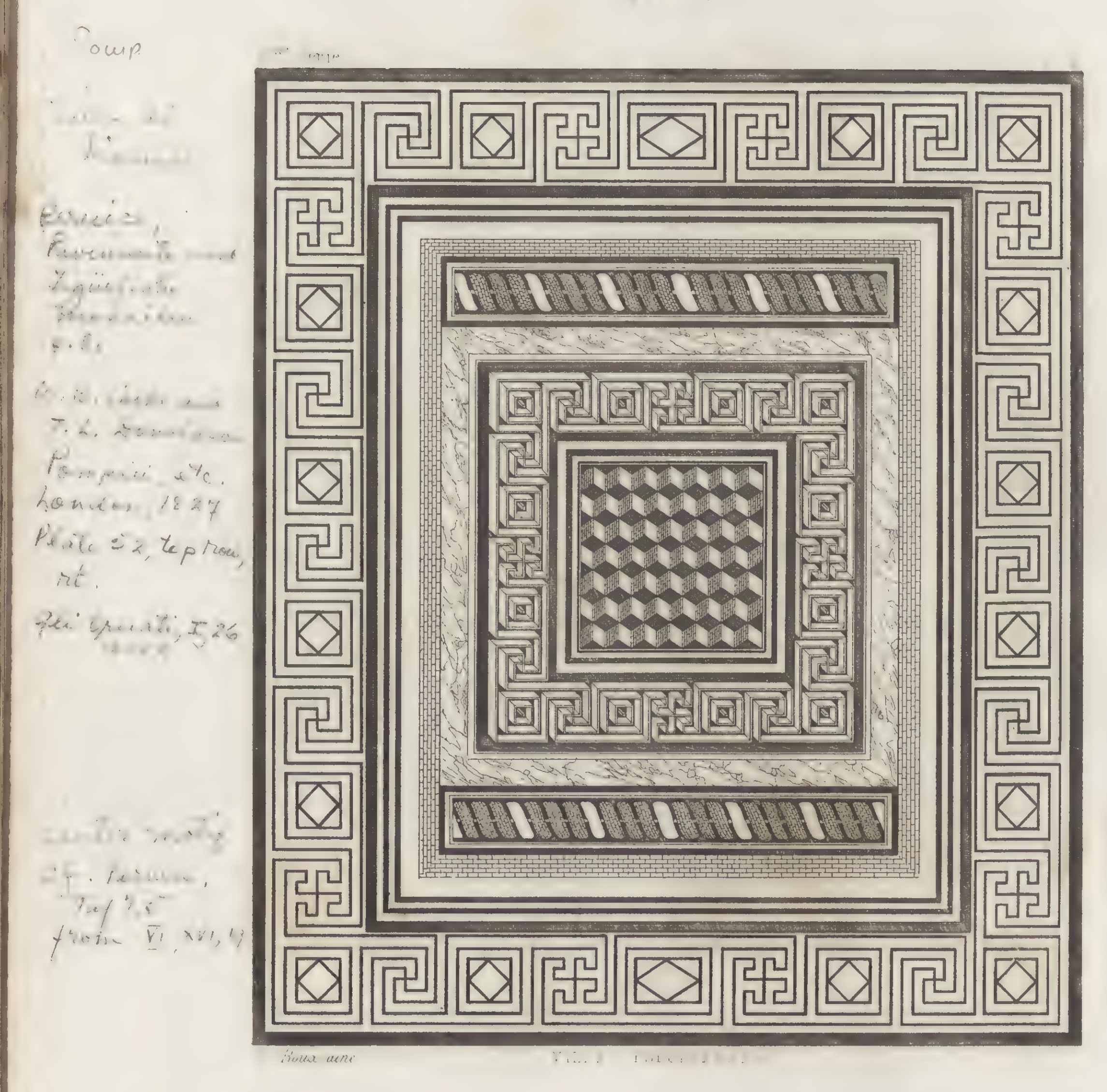
H Roux aîné

VILLA PSEUDURBANA.

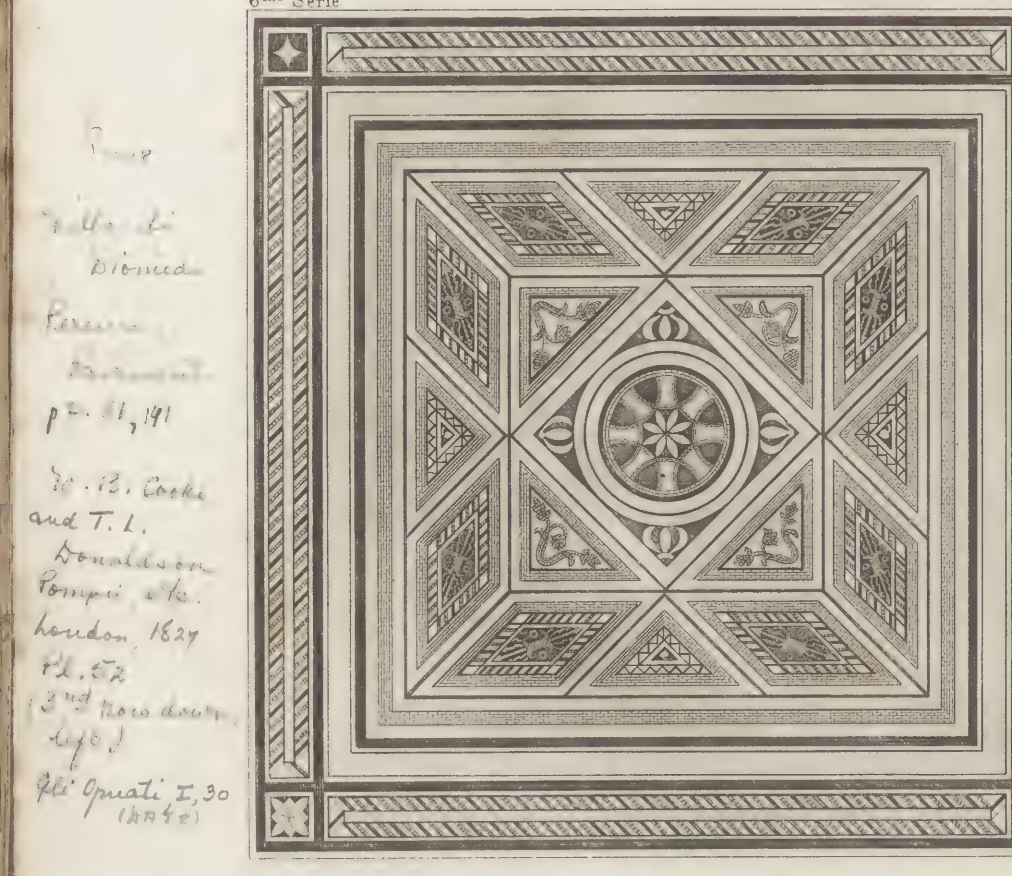
4. Pds

MOSAIQUES.

Mosaik



Roux aîné

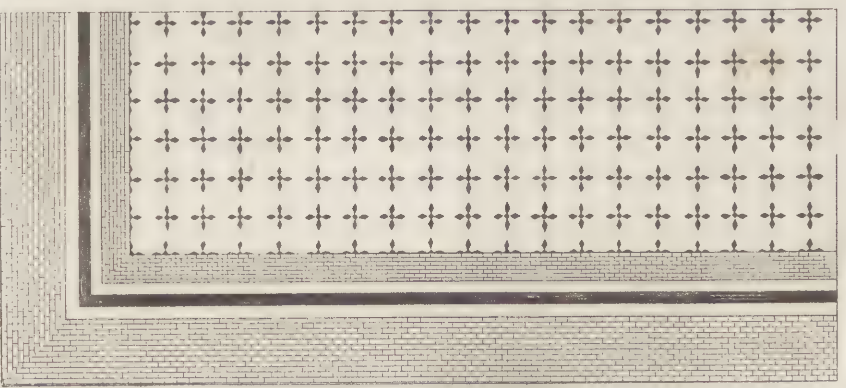


Villa di Diomede

pl. 11, 141

W. B. Cooke and T. L. Donaldson, Pompei, etc. London, 1827 Pl. 52 (3rd row down, left)

Gli Ornati I, 30



W. B. Cooke and T. L. Donaldson Pl. 52 (2nd row down, rt.)

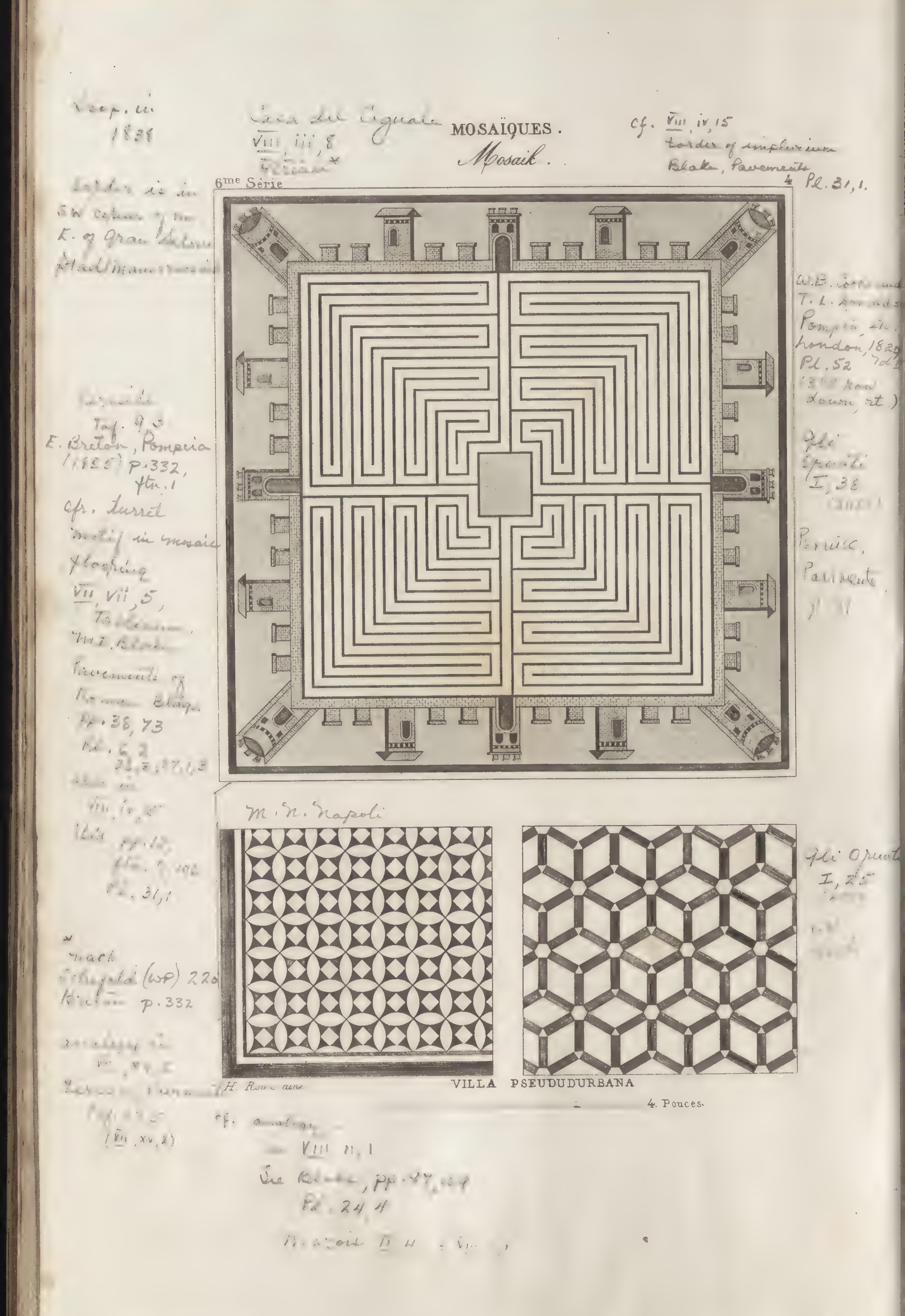
Gli Ornati I, 33

H. Roux sculp.

VILLA PSEUDOURBANA

4 Pds

2 Pds

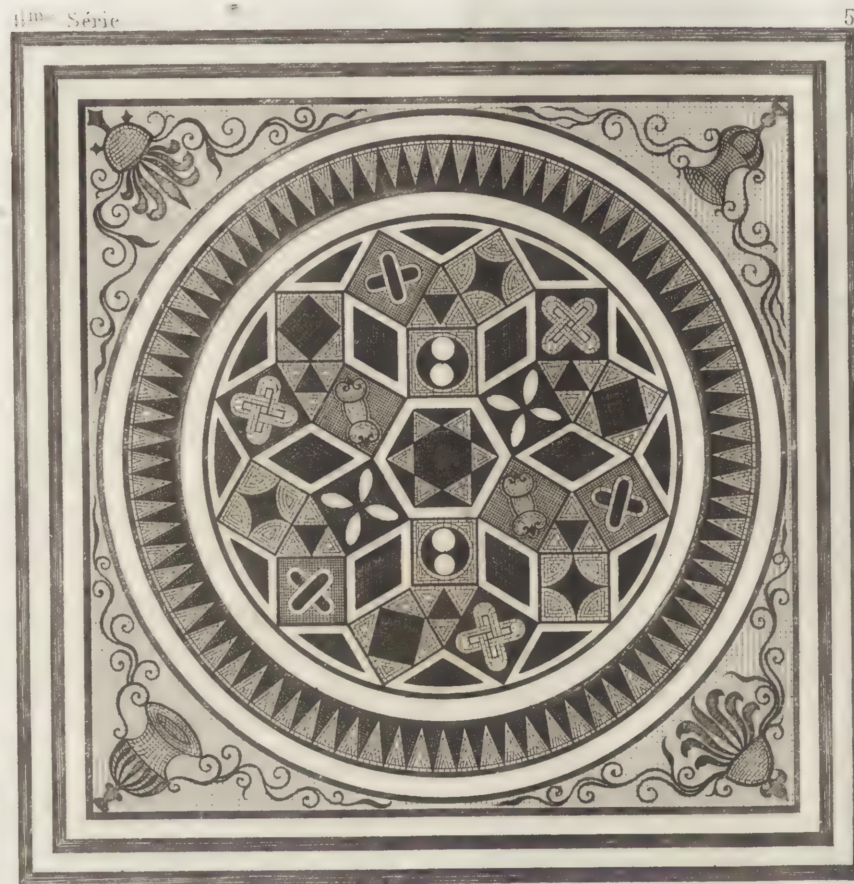

6me Série
MOSAÏQUES.
Mosaik.
4
Pl. 31, 1.
Cf. VIII, iv, 15
VIII, iii, 8
E. Breton, Pompeia (1855) p. 332, ftn. 1
cfr. turret motif in mosaic flooring
VII, vii, 5
Pl. 52
Pl. 31, 1
Gli Ornati I, 38
Gli Ornati I, 25
Breton p. 332
M. N. Napoli
H. Roux aîné
VILLA PSEUDUDURBANA
4. Pouces.
VIII ii, 1
Pl. 24 4

MOSAÏQUES

Mosaik

W. B. Cooke
and
T. L. Donaldson
Pompeii, etc.
London 1827
(Pl. 27) Vol. II
pp. 14-17

Gli Ornati
I, 44



VILLA PSEUDURBANA

Gli Ornati
I, 35

tav. 72



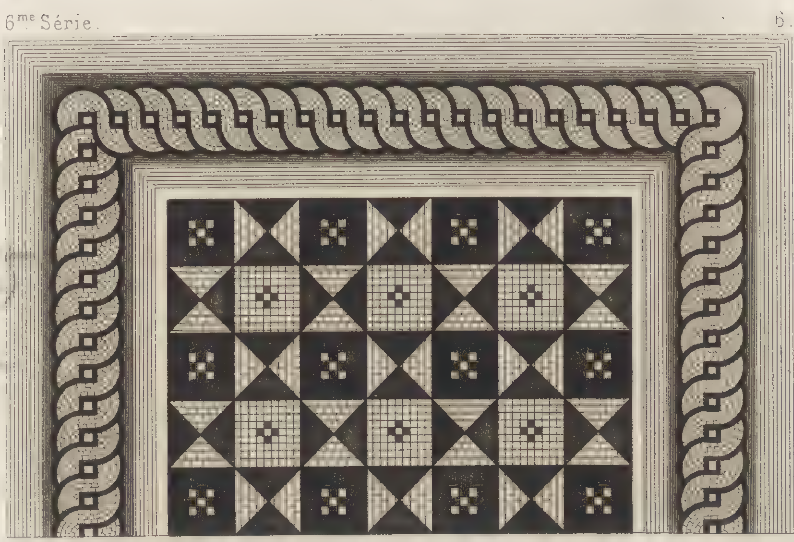
H. Roux aîné

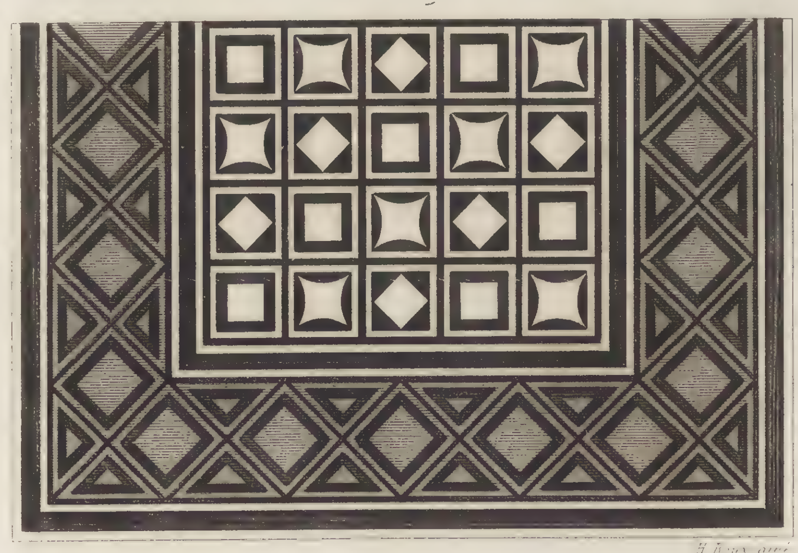
VILLA PSEUDURBANA

3. Pieds.
4. Pieds

Mosaic

6me Série. 5.





H. Roux ainé

2 pds.

1 pd.

VILLA PSEUDOURBANA

Cf. VII, ii, 20
[illegible] behind [illegible]
M E Blake Roman [illegible]
P. 79, pl. 17, 3

W. B. Cooke and
T. L. Donaldson
Pompeii, &c.
London 1827
Pl. 52 (2nd from
down, rt)
black crosses here
in C. & D. are
different.

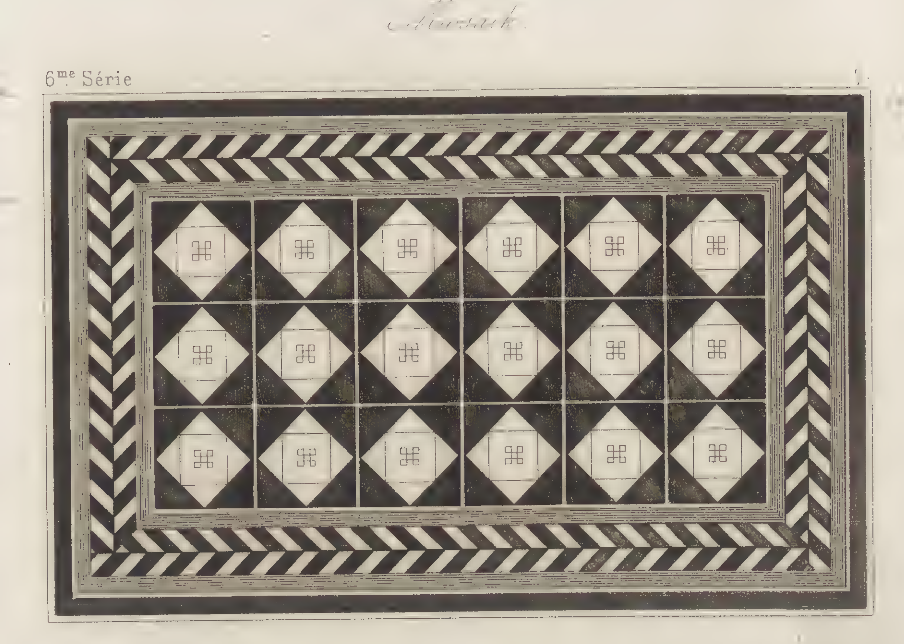
Gli
Ornati
*I, 48 **

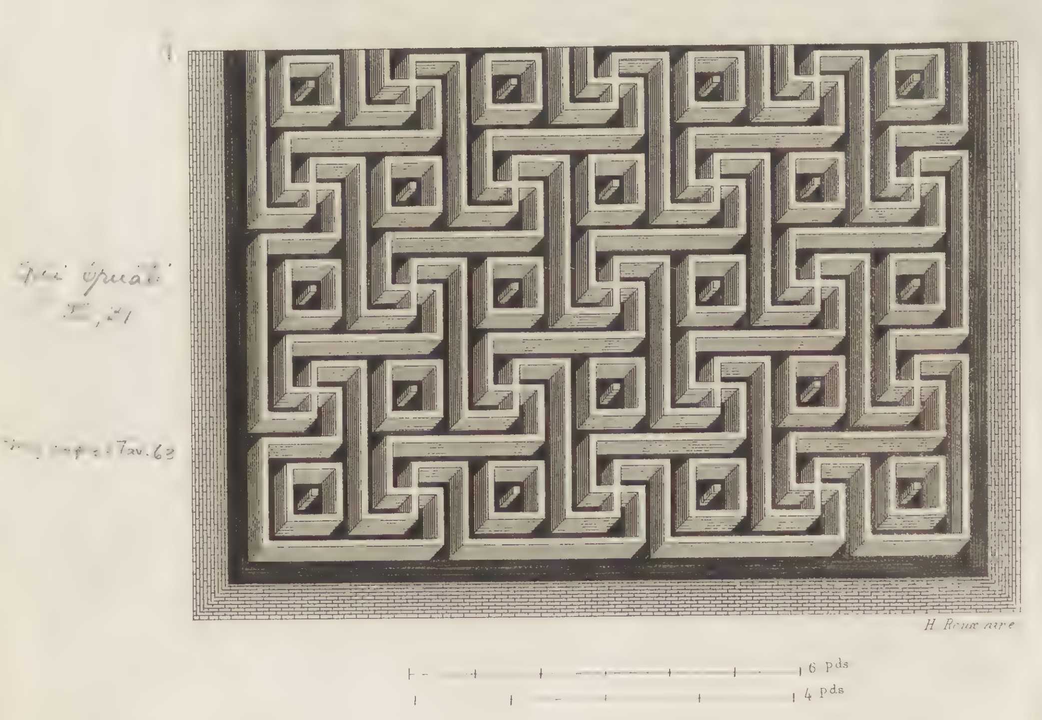
cf.
Pernice E
Pavimenti
Berlin 1938
Taf. 54, 4

** Gli Ornati I, 48 [illegible]*

MOSAÏQUES.

6me. Série





H. Roux aîné

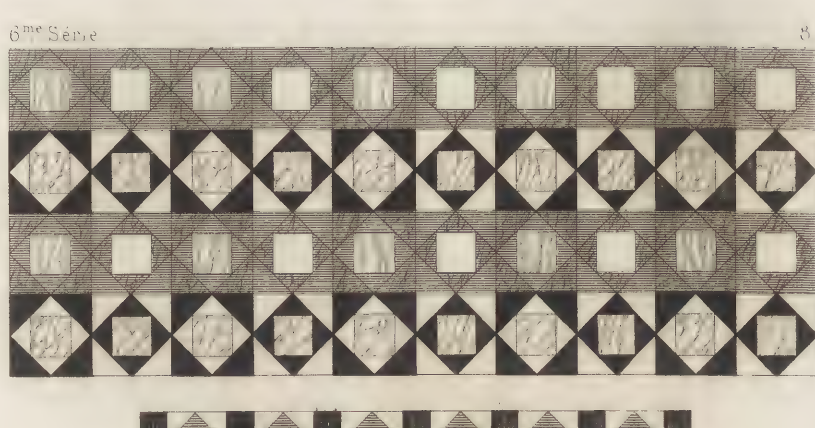
6 pds

4 pds

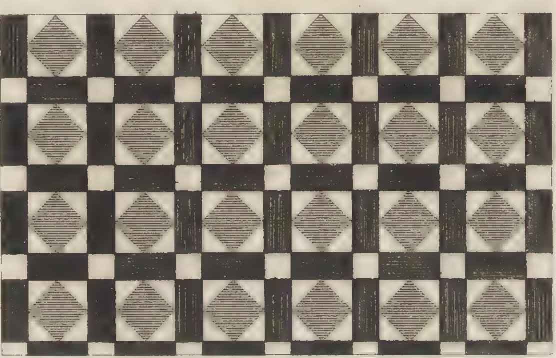
VILLA PSEUDOURBANA.

MOSAÏQUES.

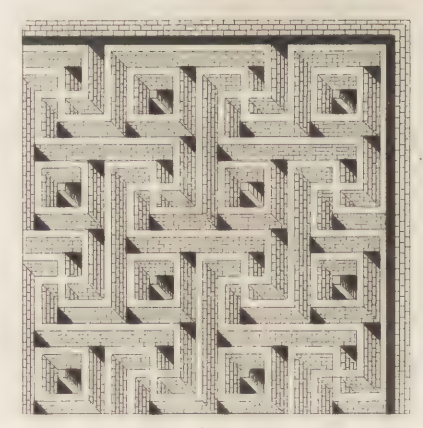
6me Série 8

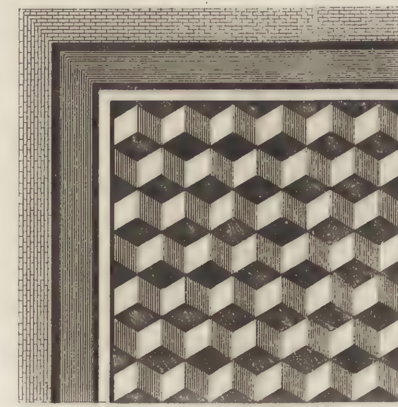


Gli Ornati I, 29



Gli Ornati I, 43



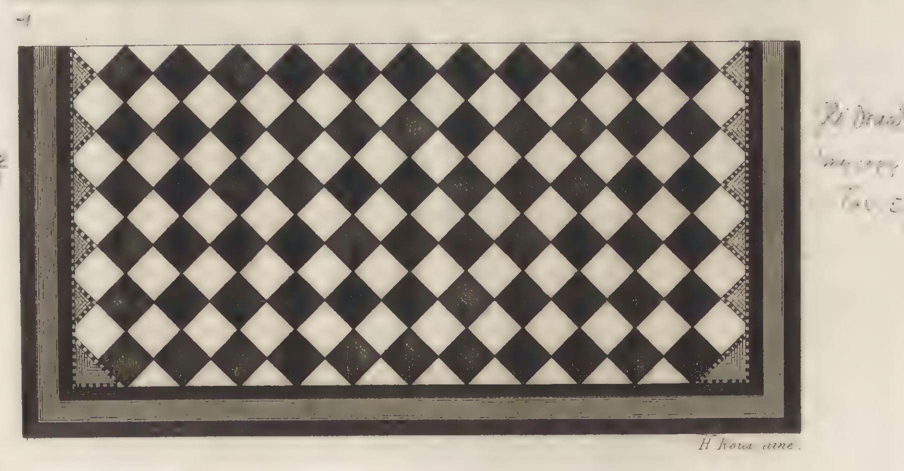


Gli Ornati I, [illegible]

Pom. [illegible] tab 37, 1 und 51, 2

VILLA [illegible]





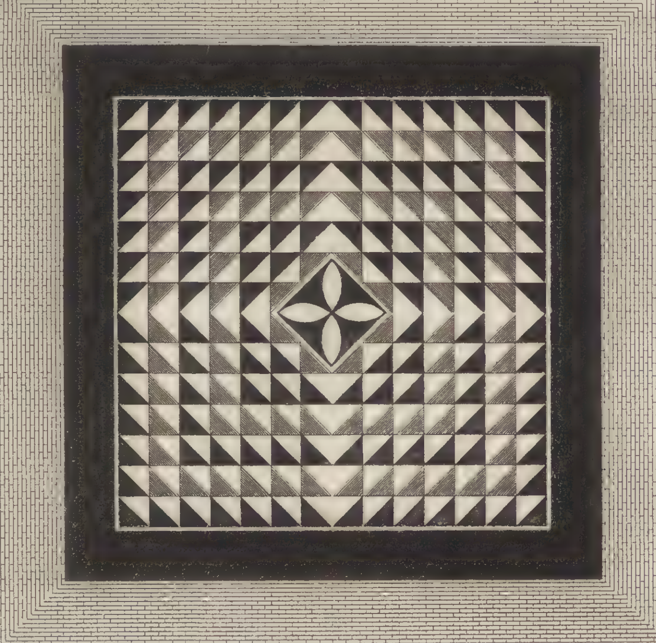
H Roux ainé.

4 pds

VILLA PSEUDOURBANA.

MOSAÏQUES.
Mosaik.

6me Série. 10.



H Roux aîné.

6 Pds.

2 Pds.

VILLA PSEUDOURBANA.

MOSAÏQUES.
Mosaik.

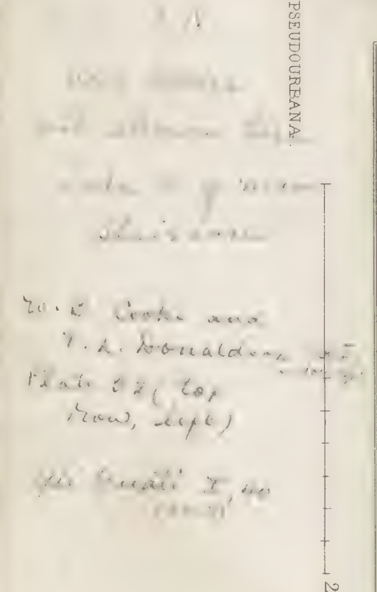
cf. center of mosaic
VI, XVI, 7 Triclinium

Blake, fragments
Pl. 28, 3
Pp. 116, fig. 1 and 115

cf. Presuhn,
Taf. 38, 5
from VI, XVI, 7

W. H. Cooke and T. L.
Donaldson
Pompeii, etc.
London 1827
Pl. 52 (2nd from
down, left.)

Gli Ornati I, 41



W. H. Cooke and
T. L. Donaldson
Plate 52 (top
row, left)

Gli Ornati I, 40



H. Roux ainé.

4. Pds.

2 Pds.

VILLA PSEUDOURBANA.

MOSAIQUES.
Mosaik.





H Roux aîné

4 Pds. 6 Pds.

VILLA PSEUDURBANA

Zahn III, 96: "house near bastion, between C. di Championnet & the Curia"

W. B. Cooke and T. L. Donaldson Pompeii etc. London, 1827 Pl. 52 (bottom row, left.)

contré dans l'ornement des édifices de Pompéi, ville grecque encore sous beaucoup d'aspects, nous devons nous contenter de renvoyer pour le moment aux auteurs qui en ont traité spécialement (1), et surtout au savant critique qui a rassemblé et expliqué les exemples les plus frappants de ce monstrueux amalgame des procédés de trois arts différents (2).

PLANCHES 1 à 12.

Les mosaïques représentées dans ces douze premières planches appartiennent pour la plupart à la première époque signalée dans notre introduction, à celle qui précéda l'invention des fragments de pierres factices. Les couleurs qui dominent dans presque toutes sont le noir et le blanc ; et quelques-unes ne sont, à parler proprement, que de simples pavés.

Mais, même dans ces ouvrages moins précieux, que nous avons choisis dans l'immense quantité de monuments pareils trouvés à Pompéi, on ne peut s'empêcher d'admirer la prodigieuse fécondité de l'imagination des artistes

(1) Winckelmann, *Stor. dell. art.*, VII, 4, § 20; Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, tom. VII, p. 80; Onofr. Boni, *Memor. di belle arti*, tom. IV.

(2) Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 394 et seqq.

de la Grande-Grèce. Nous voudrions qu'il nous fût possible de donner toutes les mosaïques de Pompéi, qui formeraient à elles seules plusieurs volumes, et l'on verrait qu'il n'est pas arrivé deux fois peut-être que le même dessin se répétât exactement. Si, dans une forêt, il n'y a pas deux feuilles qui se ressemblent, sur le bord des mers pas deux cailloux absolument pareils, cette variété de la nature n'est peut-être pas plus grande et plus étonnante que celle des produits de l'art antique.

Pour faire apprécier des objets de ce genre, le dessin est plus éloquent que la description exacte; c'est aux sens plus encore qu'à l'esprit que s'adressent toutes ces combinaisons géométriques et symétriques, agréables surtout par la justesse de leurs proportions et l'artifice compliqué de leur arrangement, véritables jeux du compas, de la règle et de l'équerre. Vingt pages ne suffiraient pas peut-être pour décrire les entrelacements de telle grecque, de tel méandre, tandis qu'à l'aide du dessin l'œil les suit facilement sans aucun guide.

Nous nous bornerons à signaler, sans les décrire, les figures qui nous paraissent mériter spécialement l'attention des amis de l'art, et surtout des dessinateurs de parquets, de pavés ou de plafonds.

Ces animaux (pl. 1) ne sont-ils pas dans un vrai sentiment de la nature? N'admirez-vous pas l'artifice de ce double entourage de grecques, l'extérieur tracé seulement, l'intérieur figuré en relief (pl. 2)? Surtout n'oubliez pas de remarquer l'espèce de feinte ou de retour

que le fil continu fait sur lui-même au milieu des deux grands côtés du cadre. Cette Méduse, dans un quadruple compartiment, rappelle la mosaïque d'Otricoli. Regardez ce labyrinthe (pl. 4) : partez d'un point quelconque, à la porte d'une de ces tours qui l'encadrent; figurez-vous que les traces noires indiquent des murs, et tâchez de revenir à votre point de départ en suivant l'espace libre indiqué par le blanc, quel immense chemin vous aurez fait dans cet étroit espace! Jeu d'enfant, mais qui peut quelquefois captiver le regard oisif errant sur le parquet. D'ailleurs, il y a là encore un souvenir mythologique : c'est sans doute le plan du labyrinthe de Crète, et à l'entour figurent les douze palais bâtis par Dédale.

Plus loin (pl. 7 et 8), vous croyez voir deux fois le même dessin de grecque : regardez de plus près : le jour, le point de vue, les intervalles, le sens du dessin, tout diffère; tournez-les comme vous voudrez, elles ne seront pas les mêmes : sans doute elles étaient destinées à deux appartements diversement disposés quant au jour et à l'entrée : rien de tout cela n'était négligé. Encore une grecque (pl. 9) : prenez garde, ce n'est aucune des précédentes. Enfin (pl. 10) voilà une des figures produites par le jeu du parquet, récréation mathématique dans laquelle on s'exerce à faire avec 196 carreaux mi-partis de noir et de blanc, et susceptibles chacun de 4 positions diverses, plusieurs millions de figures régulières : leur chiffre exact est la 49e puissance de 2. Peut-être les marbriers de Pompéi n'en savaient-ils pas le calcul; mais à coup

sûr, si on leur eût donné à carreler dans ce système un nombre d'appartements égal à celui des combinaisons possibles, ils auraient trouvé toutes celles-ci l'une après l'autre, sans répéter deux fois la même. Vous trouvez plus loin (pl. 12) des indications pour varier encore à l'infini les jeux de parquet et de casse-tête, comme ceux de labyrinthe; et vous vous assurerez de plus en plus que, même en fait de jeux d'enfants, les anciens sont nos maîtres.

La plupart des mosaïques que nous venons de passer en revue ont été trouvées dans une maison de campagne ou de faubourg, qu'il faut se contenter d'appeler *pseudo-urbana,* c'est-à-dire villa ornée (1), parce que l'on n'a aucun indice sur le véritable nom de son possesseur. A la vérité, on l'a nommée longtemps la villa d'Arius Diomédès, parce que l'on avait trouvé près de là le tombeau d'un individu de ce nom. Mais on ne savait pas alors que toute la route de ce côté était bordée de tombeaux d'habitants de la cité, et qu'il n'y avait par conséquent aucun rapport entre ces monuments et les maisons suburbaines (2).

Quel que fût le nom du propriétaire de la *villa pseudo-urbana,* son sort et celui de sa famille nombreuse et florissante n'en forment pas moins une des histoires les plus dignes d'intérêt que les ruines antiques aient jamais racontées. En répétant ce récit abrégé au lieu de quelque

(1) Vitruv., VI, 8.

(2) Mazois, tom. II, p. 89.

lourde description de marbres et de cailloux, nous ne ferons aucun tort à nos lecteurs.

Le 23 août de l'an 79 de l'ère vulgaire, le volcan, en s'ouvrant un passage, fit sauter la partie supérieure de la montagne, dont l'immense sommet roula avec fracas jusqu'à la mer, *ruinæ montis littora obstantia* (1) : une autre partie des entrailles du Vésuve fut dispersée dans les airs en petits éclats, en poussière, en atomes. Les traces de cette pluie de débris et de cendres font connaître de quels points de l'horizon le vent souffla durant l'éruption : d'abord calme, il laissa la fumée s'élever fort haut, et s'étendre au-dessus du cratère, en prenant la forme d'un pin gigantesque. Plus tard, il souffla de l'ouest, puisque, favorable à Pline pour aborder à Stabia, il était contraire à Pomponianus pour en sortir. Le lendemain, après le lever du soleil, le vent passa au nord-ouest avec quelque violence; ce fut alors que la nuée chargée de feux, de fumée et de poudre, s'abattit sur le sol et couvrit la mer dans la direction de Stabia et de l'île de Capri. Ce fut aussi le moment de la mort de Pline, qui tomba étouffé par les vapeurs sulfureuses et brûlantes que la nue exhalait. Cette direction reconnue coïncide avec ce que nous apprend Dion Cassius, que les cendres volèrent jusqu'en Égypte; car une ligne, partant du nord-ouest et passant par le Vésuve, arrive

(1) Plin. Jun., *Epist.*, VI, 16.

sur les côtes de ce pays. La maison de campagne de la voie des tombeaux se trouve précisément dans la même direction, et l'on peut, par conséquent, indiquer le moment précis où la colonne de fumée et de cendre vint ensevelir, tout vivants, les dix-neuf membres de la famille infortunée qui avait embelli ce séjour dans l'espoir d'y couler paisiblement sa vie.

Située bien près du Vésuve, cette habitation dut être atteinte dès le commencement de l'éruption par la cendre et les scories volcaniques. Aussi, frappés d'épouvante, maîtres et serviteurs cherchèrent leur salut par diverses routes. La fille, toute jeune et d'une beauté dont un hasard miraculeux ne nous permet point de douter, vêtue d'étoffes riches et précieuses, se retira, dès les premières alarmes, dans un souterrain de la maison, suivie de sa mère et des domestiques. La voûte épaisse et solide de cette crypte, le peu de passage que quelques ouvertures étroites faisaient à la cendre et à la fumée, les amphores de vin déposées en cet endroit, et les provisions qu'on y descendit, firent regarder ce lieu comme un asile assuré. Le père, de son côté, jugea la fuite plus sûre, et abandonna les siens... ou plutôt, il se hasarda le premier au dehors comme pour aller à la découverte. On devrait s'arrêter à cette dernière explication, comme plus consolante : mais on remarque qu'il n'oublia pas de charger un esclave de ce qu'il avait de plus précieux. Quoi qu'il en soit, l'infortuné ne put franchir seulement l'enceinte de sa propriété ; il tomba mort à la

porte du jardin, où son squelette fut retrouvé, la clef à la main, auprès des vases d'argent que peut-être il avait préférés à sa femme et à sa fille. Le même sort devait tous les atteindre par des voies différentes. La chaleur, assez forte pour carboniser le bois et volatiliser la partie la plus subtile de la cendre, dut insensiblement pénétrer dans le souterrain où s'était réfugié le reste de la famille. Bientôt on n'y put respirer qu'une fumée sulfureuse chargée d'une poussière brûlante; le désespoir précéda de quelques instants l'agonie des malheureux Pompéiens; ils se précipitèrent tous vers la porte encombrée de débris, de cendres, de scories, et ils expirèrent les uns sur les autres, dans des angoisses dont l'idée seule fait frémir. Lorsque l'on découvrit le crypto-portique de cette maison, on trouva les squelettes de ces dix-sept personnes au pied des marches de l'entrée. Immobiles dans leur dernière attitude, depuis dix-huit siècles, les acteurs de cette scène terrible semblaient attendre le moment de nous en retracer toute l'horreur. Il fallait que l'on trouvât un jour, dans le sein de la terre, des villes en ruine habitées par des morts.

Les ossements étaient enterrés sous quelques pieds d'une cendre si fine, qu'il est facile de deviner l'extrême volatilité dont elle devait être douée lorsqu'elle pénétra dans le souterrain, qu'elle ne put remplir en entier, malgré ce que les infiltrations des pluies peuvent y avoir entraîné depuis. Cette cendre fine, consolidée par l'humidité, formait une matière semblable à celle des moules

des fondeurs, de sorte qu'elle avait moulé les objets qu'elle recouvrait. Malheureusement, on s'aperçut trop tard de cette propriété, et l'on ne put sauver que l'empreinte de la gorge de la jeune personne, qu'on s'empressa de couler en plâtre. Cette empreinte, déposée au musée de Portici, montre quelle était la beauté de l'infortunée qui périt âgée à peine de trois lustres; jamais le beau idéal, dans les ouvrages de l'art, n'a offert de formes plus pures, plus virginales. On remarque sur le plâtre les traces d'une étoffe bien visible, mais dont la finesse rappelle ces gazes transparentes que Pétrone appelait du vent tissu (*ventus textilis*) (1). En contemplant ce fragment unique et miraculeux, on se sent ému d'un sentiment tout à fait douloureux; en vain se représente-t-on la fragilité de la vie, la nécessité de la mort, en vain compte-t-on les siècles écoulés que ne devait jamais voir l'intéressante victime de Pompéi : la jeunesse, la beauté et le malheur semblent n'être là que d'hier.

PLANCHE 13.

Les deux mosaïques qui occupent les deux extrémités de cette planche viennent de l'édifice qu'on appelle Maison de Polybe, à cause de l'inscription rogatoire que l'on

(1) *Satyric.*, 55.

cf. mosaic in VI, vi, 1, ala W. of atrium
Le Rovine di P.
G. Solari ed E. Leone, Napoli (1875)
Parte Seconda, fig. 26, p. 33

MOSAÏQUES

Mosaik

note similarity to mosaic in Gli Ornati II, 27

Mazois II, 102
VIII, ii, 1

[illegible]

VI, Ins. Occ. 19-25/22

E. Breton, Pompeia (1855) p. 220 fig. [illegible] atrium)

[illegible]

F. Mazois [illegible] II, Pl. XIV, fig. [illegible]

Pomp

VI, [illegible]

[illegible]

Pompei [illegible] 1831 [illegible]

VI, Ins. Occ. 19-25/22

E. Breton, Pompeia (1855) p. 220 fig. [illegible]

[illegible] tav. [illegible]

F. Mazois, Les Ruines de Pompei [illegible] II, Pl. XIV, fig. III

H. Roux [illegible]

R. D. P.

H. Roux aîné

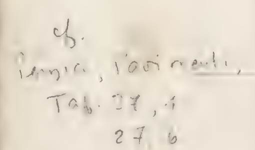
R D P

4 Pds

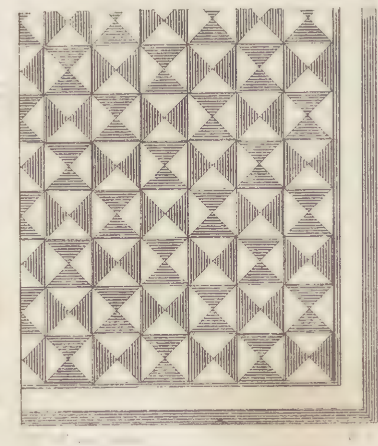
MOSAIQUES

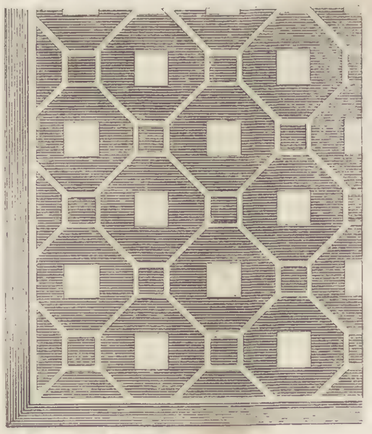
Mosaik











M. E. Blake, The Pavements of Roman Bldgs.

a trouvée à côté d'une des portes (1). Elles n'offrent point d'autres couleurs que le noir et le blanc : les écailles de la première sont d'un effet assez agréable ; et la grecque losangée de la seconde semble être la même que la grecque carrée, qui aurait été comprimée par deux de ses angles opposés, et allongée par les deux autres.

Le petit fragment du milieu paraît venir de la maison d'Actéon, si célèbre par son *venereum* (2).

PLANCHE 14.

C'est probablement du même édifice que proviennent encore ces trois fragments noirs et blancs. Le premier est remarquable par la variété des ornements de chaque carreau ; le dernier, par l'heureuse disposition des rhomboïdes blancs et des triangles noirs.

PLANCHE 15.

Les fragments qui occupent le haut et le bas de cette planche n'offrent point d'autres couleurs que le blanc et le noir : les dessins en sont assez ordinaires. Ceux du milieu sont plus curieux, par l'heureuse courbure des rin-

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, tom. II, p. 51 ; Rosini, *Dissert. isagog.*, part. I, cap. 10, p. 77.

(2) Mazois, *Ruines de Pompéi*, tom. II.

ceaux et des feuilles dont ils se composent. En complétant le dessin, dont nous ne donnons ici que la moitié, on voit que ces bandes de marbre devaient décorer des seuils ou des entre-colonnements de portiques.

PLANCHE 16.

Cette mosaïque paraît avoir été trouvée dans la maison de Polybe, avec celles que nous avons données déjà comme appartenant au même édifice. Elle est remarquable par la richesse et la variété des couleurs : une espèce de candélabre, qui a sa base à l'une des extrémités et son sommet à l'autre, indique dans quel sens ce morceau devait être vu. Vers le tiers de la hauteur du candélabre se trouve un cartouche dans lequel on voit un Amour ou un Génie prêt à lancer une flèche sur un animal du genre du chevreuil, mais privé de cornes : le dieu tient dans sa main gauche un croissant, et à côté de lui se trouve un arbre dépouillé de feuilles. Sans doute ces deux emblèmes indiquent l'époque de l'année et du mois lunaire qui est convenable pour la chasse de l'animal représenté : mais il serait difficile de préciser entièrement leur signification.

PLANCHE 17.

La première de ces deux mosaïques est encore bornée

MOSAIQUES.

Mosaik.

6me Série. 16



R. de P. 2me Pie P. 14

... 10013
... XVIII, E

Casa di ...
VI, Ins. Occ., 19/26

...
10012
10013

Spinazzola, Le Arti Decorative, p. ...

Mazois, Les Ruines de Pompée, Paris 1824
II, Pl. XIV, fig. II

see . D. Saglio [illegible] Dictionnaire des Antiquités Romaines
Paris. The the central four designs are described
as Alexandrinum opus . This type of pavement is
known as sectilium

MOSAIQUES.
Mosaik.

F. Mazois, Les Ruines de Pompéi, Paris, 1824, II, Pl. XV, fig. I

see Ruggiero, Degli Scavi di Stabia, Napoli 1881, p. 356

G. Cosenza, Stabia, [illegible] 1907, 236, nos. 15, 16

[illegible] detail in Pl. LXXXVI

see. to [illegible] 1881 [illegible] pavement from Pompeii

6 Pds.



F. Mazois, Les Ruines de Pompéi, Paris 1838, II, Pl. XV, fig. 2

H Roux aîné. R.D.P. 2me Ple. P. 15.

2 Pds.

cf. Sogliano, A. L'origine del "Tablinum" (secondo Varrone", L'Atti dell'Acc. R. ... di Napoli. 1897 Vol. XIX. Pt. I. 7 pp. esp. p. 6 (fig.)

analogy in VII, ii, 16 (Pernice Taf. 2)

Pernice, E Pavimente und figürliche Mosaiken Berlin 1938 Taf. 16, 2 analogy in VI, xiv, 39.

VIII, ii, 39 Atr. ala

✓ M. E. Blake The Pavements of Roman Bldgs. P. 76; pl. 3, 1

MOSAIQUES.

Mosaik

VI ii 21 rm. N. of fauces

Pernice, Pavimente und figürliche Mosaiken Berlin 1938, T. 10, 6

f. Mazois II. Pl. XLVI

VIII ii ...

f. Mazois II. Pl. XLVI

cf. Pernice p. 41 Taf. 12, ...

Mazois II. Pl. XLVI

1910, 463 ff.

DAI R neg. # 88, 88 A, 89

H. Roux ainé.

R. D. P 2me Ple. P. 46.

Mazois II pl. 46

Casa di ?
Bacco
VII, iv, 10
1st C. A.D.

Gell, 1832, vol. II
Pl. xxxxvii

Blake, Pavements
p. 48

[illegible]

outer border [illegible]

[illegible]



VI, vi
Vestibulum

Kuhn, 207
Overbeck, 226
Mayer, 320
F. R., 177
T. W. Coder, ... of photo no. 125

... : VII, 1, 47
"Salve lucru"

aux deux teintes extrêmes. Cette simplicité s'accorde peu avec la complication des ornements de ce carré; elle conviendrait mieux au seuil oblong qui occupe le bas de la planche, et qui offre une troisième couleur, le rouge. La grecque qui figure dans le carré serait assez ingénieusement disposée, si elle ne se trouvait pas interrompue et comme rattachée en huit endroits différents; or, on sait que la continuité du fil constitue le principal mérite de ces sortes de méandres.

PLANCHE 18.

De ces quatre fragments de mosaïque, deux sont remarquables par l'enlacement bizarre et compliqué du filet noir qui en fait l'unique ornement; le troisième, par la disposition d'un cercle en treillis, encadré dans une double grecque; le quatrième, enfin, par les ornements variés des divers carreaux qui le composent.

PLANCHE 19.

La pièce de marqueterie qui occupe le haut de cette planche est composée de fort beaux marbres : mais on n'y trouve, ni dans le dessin ni dans la distribution des couleurs, aucune réelle symétrie. Une imagination fantasque et inculte paraît avoir présidé à l'invention des

ornements, dont aucun ne se rapporte à un type existant dans la nature et modifié par l'art. Peu d'artistes en marqueterie ont procédé de la sorte à Pompéi : et ce morceau y paraît beaucoup plus extraordinaire qu'il ne le serait dans des ruines byzantines ou mauresques. C'est là le seul mérite que nous puissions lui reconnaître.

La deuxième figure offre un seuil de porte. L'inscription SALVE, *salut*, est beaucoup plus hospitalière que le CAVE CANEM, *gare au chien*, que nous trouverons plus loin : elle est aussi beaucoup plus commune que la seconde sur le seuil des habitations, et cette circonstance fait honneur au caractère des Pompéiens.

PLANCHES 20, 21 et 22.

Le 24 octobre 1831 a vu sortir des fouilles de Pompéi un des monuments les plus admirables que l'antiquité nous ait légués. On a trouvé, dans l'édifice appelé la Maison du Faune, une mosaïque large de seize pieds et deux pouces, et haute de huit pieds et demi, sans compter l'espèce de frise qui encadre le sujet.

Le mérite de l'exécution place ce morceau à la hauteur des plus belles mosaïques connues, de celles d'Otricoli, de Palestrine et d'Italica, et enfin du célèbre fragment de l'*Asarotum* trouvé à la villa Hadriana. Mais l'importance du sujet élève la mosaïque pompéienne bien au-dessus de toutes ses rivales. Qu'est-ce en effet qu'un



Schlacht am



F. Wickhoff, Roman Art (trans. by Mrs. S. Arthur Strong), London 1900, p. 66, fig. 23

Rodenwaldt Kunst d. Ant., s. 398-400

Alinari 12050, 12050 a, 6752

F. Winter, Der Alexandermosaik aus Pompeji, Strassburg 1909,

Spinazzola, Le Arti Dec., pp 188, 189, 196, 196

BdI, 1834, Rivista generale, p 13

Pomp

VI xii

Rm 25 (vide MB. VIII, Tav A, B) Exedra between peristyles

(Rusch 999

Sala LXI W.

Quadro in mosaico by Niccolini

RP. 220/1

Rizzo, tavs. XLIV, XLV, XLVI, XLVII

MB. VIII, 36-42, 44

" Rel d.S. VIII, p. 10

Overbeck Mau, 613

Bm. II, 873, pl. 21

RM. 1898, 379

1907, 1

Neue Jahrb. 1912, p 181

Mélange Nicole, 435

Bernoulli, "Alex.", 31

Quinte-Curce III, 27

Jahrbuch 1910, 69

Gusman, Pomp., 423

Elia 396

Maiuri, A, PR, 69

" , B, Mus. Naz, Napoli, p. 80

Lippold, Tav. 16, 86

Pfuhl, Abb. 648 mit Lit; Pl 97, fig. 121

Curtius 328 ff.

Rumpf, 148, 2

Zahn II, x, 91, 92, 93 c

Niccolini, Quadro in Mosaico, Prato 1832; Arte Pompeiana, Tav xiii

Swindler 451-453

A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte I, Altertum, Abb. 559, p. 303

E. Breton, Pompeia (1855) p. 299, fig 1. (note that E.B. does not include Tav 20, 21)

Schefold (WP) 128

vase où boivent des colombes, auprès d'une bataille dans laquelle figurent vingt-six guerriers et quinze chevaux, sans compter les figures détruites? Qu'est-ce qu'une mosaïque qui contient quelques petits morceaux de verre ou de marbre, auprès de celle-ci qui en avait, dans son intégrité, près d'un million et demi.

Le tremblement de terre qui précéda de dix années la ruine de Pompéi, et qui ébranla plusieurs édifices de cette cité, avait sans doute fendu le sol et déchiré cette grande mosaïque en divers endroits. Depuis, un artiste moins habile que le premier avait déjà commencé à remplir grossièrement les lacunes, lorsque sont venues les cendres qui l'ont couverte pendant dix-huit siècles.

Les archéologues italiens et français ont émis des conjectures diverses sur le sujet de ce grand tableau : ils y ont vu tour à tour chacune des trois batailles d'Alexandre, le passage du Granique, Issus et Arbèle, ou plutôt un épisode de cette dernière affaire. Nous adoptons d'abord, pour nous servir de guide dans notre description, celle de ces trois opinions qui nous paraît offrir le plus de vraisemblance, et nous rapporterons ensuite avec impartialité les principaux motifs qui militent en faveur des autres. Ainsi l'art aura, comme de coutume, le pas sur l'érudition.

A la gauche du spectateur, dans l'endroit même qui se trouve le plus dégradé, on voit, monté sur son coursier, l'un des trois protagonistes de la composition, le chef de l'une des armées. C'est un jeune homme sans barbe,

sauf quelques poils qui ombragent légèrement les joues. Sa cuirasse est d'un travail achevé; une chlamyde de pourpre flotte sur ses épaules : son épée est suspendue à un baudrier en sautoir. Sa tête est découverte; et son casque, fait à la grecque comme ceux de ses soldats, et surmonté d'un cimier qui semble fracassé, est tombé à terre ainsi que son bouclier. D'un coup de sa longue lance, il a percé le flanc d'un guerrier qui vient de se dégager de dessous son cheval; tandis que le généreux coursier se débat dans une agonie rendue avec beaucoup de vérité, le flanc percé d'un autre trait dont le fer est resté dans la plaie. Ce guerrier est au moins le second personnage du drame, et c'est sur lui que se concentre l'intérêt de l'action : chose nécessaire dans tout sujet aussi vaste qu'une bataille, que la peinture doit traiter d'une manière épisodique. L'agonie du malheureux se peint avec une effrayante vérité dans les contorsions de ses bras, dont l'un se crispe en serrant la lance fatale : sa pose et celle de son cheval indiquent non-seulement l'instant et le mouvement actuels, mais ceux qui ont précédé. Derrière ce premier blessé, on en voit un autre du même parti, la tête découverte et baignée de sang, mais debout et combattant encore. Tous deux se sont jetés devant un somptueux quadrige, dont les chevaux accomplissent encore, tout en désordre, leur évolution en arrière sous le fouet de l'aurige et aux dépens de quelques blessés qui sont renversés sous leurs pieds : il s'agit évidemment de soustraire au danger le

personnage qui monte ce char et qui est le troisième du tableau. Ce mouvement du quadrige offre le même mérite que celui du cavalier démonté et blessé : deux actions dans une; le temps accompli exprimé conjointement avec le temps actuel, ce qui est un des plus grands artifices de la composition pittoresque. Mais le maître du char, par un contraste heureux avec l'intention de l'aurige, dont le visage est dans l'ombre, reste lui seul en évidence et entièrement tourné vers l'action principale : frappé à la fois du sort du blessé et du désastre qui le menace lui-même, il fait signe aux siens de se porter au-devant du danger, soit pour défendre leur compagnon, soit pour permettre à leur chef de descendre de son char et de monter un cheval qu'un de ses guerriers, placé près de la roue, lui offre généreusement au péril de sa propre vie. Ce cheval, vu de derrière, offre un admirable raccourci : c'est ce qu'en termes d'atelier on appelle un repoussoir, placé hardiment au milieu même du tableau. Le reste de l'espace, à la droite du spectateur, n'offre plus qu'une scène de confusion et de désespoir : des soldats qui vont imiter la fuite de leur chef; d'autres qui, ne l'ayant point aperçue, se précipitent au milieu de l'ennemi; toute une haie de piques encore dirigées vers celui-ci; quelques-unes et surtout une bannière dont l'emblème a disparu, indiquant déjà le chemin de la déroute et de la honte; des blessés étendus sous les pieds des chevaux; un d'eux s'appuyant sur un bouclier poli et convexe, et contemplant sa figure épouvantée, qui s'y réfléchit en petit : des vaincus qui se

désespèrent et s'indignent; des débris d'armes de toute espèce.

Le vêtement de tous les guerriers du parti vaincu, absolument différent de celui des Grecs, indique, aussi bien que la forme du quadrige, une armée persane : ils ont tous la tiare telle qu'on la voit dans les anciens monuments, droite pour le seul souverain, courbée en avant pour les chefs, aplatie pour les autres; ou plutôt ils portent cette même tiare enveloppée dans une étoffe grossière qui en prend la forme : particularité fort remarquable de ce tableau. Outre une chaussure qui leur enveloppe tout le pied, ils ont l'espèce de pantalon propre aux Orientaux, appelé *anaxyride* (ἀναξυρίς), et la tunique à manches (καπιρίς), et enfin sur celle-ci un surtout sans manches (ἐπίϐλημα). Tous ces vêtements sont chargés d'or, d'argent, de broderies et de pierres précieuses; les chefs ont des colliers d'or ; et ce qui achève enfin d'indiquer la nation persane, ce sont les griffons brodés sur les anaxyrides et la selle de deux guerriers, et peut-être sur la bannière, où il ne reste plus que la tête de l'animal : monstre fabuleux que l'on voit encore aujourd'hui sur les ruines de Persépolis, et dont le nom même est d'origine persane (*geriften,* déchirer, *gerif,* griffon, d'où γρύψ). Ces guerriers armés de lances sont les doryphores, choisis pour la garde du roi parmi les dix mille immortels. Le chef seul a un arc et la tiare droite. Si donc le guerrier grec est Alexandre, comme on n'en peut douter d'après sa ressemblance avec le type si connu, d'après sa cheve-

lure châtaine et relevée en arrière, d'après la manière dont il porte la tête, et, le dirai-je ? d'après l'instinct populaire, qui, au moment de l'exposition de ce tableau, l'a fait reconnaître de tout le monde ; à coup sûr, le chef des Perses ne peut être que Darius. Le roi seul avait le privilége de porter la tiare droite (1), comme on le voit encore dans l'image dite *nakschi radjab* (l'image du roi), entre Tchil-Minar et Istakar ; seul il avait la candyce (κανδύκη), ou le manteau de pourpre, et la tunique traversée par une bande blanche (σάραπις μεσόλευκος), en persan, *dchorab* (2). Darius était d'une grande taille, et du haut de son char il dominait toute l'armée, ainsi que le voulait d'ailleurs l'étiquette persane (3) ; enfin, il portait cet arc d'une grandeur extraordinaire qui a fait donner à sa dynastie le nom de *Kaïanides,* archers (4). On voit quelle nouvelle richesse notre monument assure à l'iconologie ancienne. Mais ce n'est pas tout encore : nous aurons non-seulement le portrait de Darius, mais celui de deux de ses parents.

Ayant reconnu Alexandre et Darius, nous devons voir dans ce tableau la bataille d'Issus. Le passage du Granique s'effectua en été ; et voici un arbre dépouillé de feuilles qui est placé tout exprès, selon la coutume des artistes anciens, pour indiquer le déclin de l'année. Sur les bords du Granique, les Perses se servirent de chars

(1) Xenoph., *Cyrop.*, IV, 7.
(2) Hammer.; Xenoph., *Cyrop.*, VII, 3, 7 ; Quint. Curt.
(3) Xenoph., VI, 7.
(4) Kreuzer, *Symbol.*

armés de faux (1); et les deux rois ne s'y trouvèrent pas en présence. Puis enfin, raison décisive, rien dans ce tableau n'indique les bords d'un fleuve; ce que n'eût pas négligé l'artiste. Quant à la bataille d'Arbèle, elle eut lieu le 2 octobre, époque où, dans l'Assyrie surtout, les arbres ne sont point dépouillés de leurs feuilles; les chars armés de faux y entrèrent également en ligne; puis Alexandre, y rencontrant Darius, fit usage, non pas de sa lance, mais de son arc, avec lequel il tua l'aurige du roi de Perse; et celui-ci ne prit la fuite que quand il fut seul sur son char.

Il ne reste donc qu'Issus. Là un seul char se trouva sur le champ de bataille : ce fut celui de Darius (2): là, le terrain avait des parties montueuses, comme celles qui sont figurées sur le dernier plan de notre tableau, des rochers comme ceux qui paraissent sur le devant. La bataille se donna au mois de novembre ou de décembre (3), ce qui explique non-seulement l'arbre dépouillé, mais encore la manière dont les Perses, et le roi lui-même, ont la tête, le cou et une partie du visage enveloppés d'étoffes grossières. Mais ce qui place cette opinion au-dessus de toute discussion, selon nous, c'est le récit de Diodore de Sicile et de Quinte-Curce. En effet, selon ces historiens, les doryphores ou les immortels, avec leurs vêtements chargés de broderies et leurs colliers

(1) Plut., *Parall.*, p. 308.
(2) Quint. Curt., III, 45.
(3) Id., *ibid.*; Plutarch., *Alexandr.*

d'or, assistèrent à cette bataille. Darius tenta d'abord de décider le combat à l'aide de sa cavalerie; et déjà les Macédoniens se voyaient entourés, lorsque Alexandre appela à lui Parménion avec la cavalerie thessalienne. Alors la mêlée devint terrible : Alexandre aperçut de loin le roi de Perse qui encourageait les siens du haut de son char; et, à la tête de sa cavalerie, il combattit comme un simple soldat pour percer jusqu'à celui qu'il regardait comme son ennemi personnel, et pour avoir la gloire de le tuer de sa main (1). Mais voilà que s'offre une scène sublime de courage et de dévouement. Oxathrès, frère du roi de Perse, voyant que le Macédonien s'obstinait à atteindre Darius (ἀκατασχέτως ἱέμενον ἐπὶ τὸν Δαρεῖον), poussa son cheval devant le quadrige, et entraîna sur ce point la cavalerie d'élite qu'il commandait : là eut lieu un affreux carnage; là tombèrent Atizyès et Rhéomithrès et Sabacès. Alexandre lui-même y fut blessé à la cuisse; mais le mauvais état d'une partie de la mosaïque nous laisse ignorer si l'artiste avait indiqué cette blessure. Enfin, Darius prit la fuite, abandonnant la candyce et l'arc royal, qui servent ici à le faire reconnaître.

Dans le cours de cette description, on a déjà vu percer l'admiration que nous inspirent quelques-unes des beautés de ce magnifique tableau : mais il faudrait, pour ne point rester au-dessous des mérites de cette étonnante composition, nous arrêter maintenant et sur l'ensemble

(1) Diod. Sic., XVII, 34.

et sur chaque détail : il faudrait louer également la correction du dessin des têtes et des membres, l'agencement des draperies, le mouvement des figures et l'entente des groupes, la vérité des raccourcis et de attitudes, la vivacité des contrastes, l'absence de moyens factices, d'ajustements et d'effets cherchés, l'heureuse distribution des lumières et des ombres, la vigueur et l'harmonie du coloris, et le fini des moindres objets matériels, des moindres particularités : il faudrait nous extasier ici sur une bride de cheval, là sur un bouclier qui forme miroir. Si pourtant il y avait à faire un choix parmi toutes ces perfections, celle que nous élèverions au-dessus de toutes les autres, parce qu'elle est en effet la plus importante dans l'art, ce serait l'expression des figures : l'homme expirant, les entrailles déchirées, est digne de Michel-Ange. Au second rang nous placerions la beauté des chevaux, qu'on croirait d'un Lebrun ou d'un Vernet.

Eh bien ! toutes ces beautés ne sont encore que celles d'une copie : ces vives lumières ne sont que des reflets; car la mosaïque s'est faite sans doute d'après un tableau. Que devons-nous donc penser de l'original ? A qui l'attribuer ? A Nicias, à Protogène, à Euphranor, qui peignirent Alexandre ? ou plutôt, à ce Philoxène d'Érétrie, disciple de Nicomaque, dont le tableau, supérieur à tous les autres, au rapport de Pline, et peint pour le roi Cassandre, représentait le combat d'Alexandre et de Darius ? Ne s'approcherait-on pas plus encore du vraisemblable en songeant au divin Apelles lui-même, qui accompagna

Alexandre dans ses expéditions, et qui, seul, obtint dans la suite le droit de peindre son portrait, comme Lysippe eut celui de le couler en bronze, et Pyrgotèle, celui de le graver sur des pierres précieuse? Apelles! Alexandre! il y a dans l'acouplement de ces deux noms une magie que l'on aime à reporter sur le premier tableau qui ait révélé la peinture antique dans toute l'étendue de ses moyens.

L'opinion que nous avons soutenue jusqu'ici, en reconnaissant dans la mosaïque de Pompéi une représentation de la bataille d'Issus, est celle du savant Quaranta (1). Nous avons souvent abrégé le développement de ses arguments, et nous en avons ajouté quelques-uns qui nous sont propres. Nous avons dit en même temps les raisons principales qui nous empêchent d'admettre soit l'explication de M. Antonio Nicolini (2), qui incline à voir ici un épisode de la bataille d'Arbèle; soit celle de M. F. M. Avellino (3), qui tout d'abord a reconnu le passage du Granique. L'espace nous manque pour présenter avec développement en regard des nôtres, afin de les détruire systématiquement, toutes les preuves dont ces deux archéologues ont étayé leurs systèmes ou leurs objections; mais notre impartialité nous fait un devoir au moins de les mentionner sommairement une à une, en les réfutant et les détruisant à mesure.

(1) *Cenni del caval. D. Bernardo Quaranta*, pubblicati dalla real tipografia. Napoli, novemb. 1831.

(2) *Real Mus. Borb.*, vol. VIII, tav. 35 à 45.

(3) *Giornale del regno delle Due-Sicilie*, n. 258.

Ils ont fait remarquer d'abord que les écrivains de la vie d'Alexandre, Diodore de Sicile, Plutarque, Quinte-Curce et Arrien, ayant vécu longtemps après l'époque de la mosaïque dont il s'agit, il n'est point étonnant que des différences notables se trouvent entre le récit de ces écrivains et les dispositions du tableau. Cette remarque vient à l'appui de tous les systèmes possibles, et nous pourrions par conséquent l'invoquer en faveur du nôtre; mais ce ne sont point des dissemblances qui nous ont guidé, ce sont des rapports frappants entre les traditions des historiens et l'intention du peintre : ces rapports sont valables quelle que soit la distance, et surtout si l'on apprécie convenablement le respect religieux de l'antiquité pour toute espèce de tradition.

Darius et Alexandre, objecte-t-on, se trouvant pour la première fois en présence (la première s'il s'agit de la bataille d'Issus, mais non d'Arbèle), ont dû s'occuper exclusivement l'un de l'autre. — Eh quoi ! ni l'impétuosité de l'attaque, ni la nécessité de renverser un obstacle, d'une part, ni l'intérêt pour un frère qui se dévoue, de l'autre, ne pourraient les distraire de cette contemplation mutuelle ! Mais cette reconnaissance a eu lieu peut-être; le moment en est passé ; ce n'est pas celui qu'a choisi l'artiste, et nous osons dire qu'il a bien fait.

Mais les vêtements et le char du roi de Perse ne sont pas assez somptueux ! Quinte-Curce les décrit plus magnifiquement ! — D'abord, ceux-ci ne sont pas si pauvres que l'on puisse se plaindre ; puis, n'est-il pas certain éclat

que le peintre doit affaiblir plutôt qu'exagérer? Que restera-t-il pour la passion, pour la nature humaine, s'il donne tant d'importance à de brillants accessoires?

Alexandre ne portait pas de barbe; et ici il a des favoris. — Les deux choses sont bien distinctes, d'abord; puis c'est peut-être seulement après Issus qu'Alexandre fit raser ses soldats pour offrir moins de prise à l'ennemi, et que lui-même leur donna l'exemple (1).

Bucéphale était noir, avec une marque blanche au front; sa tête ressemblait à celle d'un bœuf. — Mais Alexandre montait quelquefois un autre cheval, car Bucéphale était vieux : ce changement eut lieu au Granique, et put arriver de même à Issus (2).

Il se passa près d'Arbèle un fait particulier qui s'appliquerait assez bien à la mosaïque dont il s'agit : les prisonniers perses, délivrés par Mazzéus, reprirent les armes, assaillirent les Grecs et furent écrasés par un escadron commandé par Arétée, qui tua le chef des Caucasiens. — Dans cette hypothèse, plus d'Alexandre, c'est Arétée! plus de Darius, c'est un satrape quelconque qui encourage les siens au combat! et ces prisonniers, on leur avait sans doute laissé leurs armes et leur étendard! ils n'étaient ni dépouillés, ni enchaînés! et un peintre d'un pareil talent se serait occupé d'un si misérable épisode!

D'autre part, Arrien raconte qu'au passage du Granique la lance du roi de Macédoine s'étant rompue, le Co-

(1) Plutarch., *Thes.*; Athen., XIII, 8. (2) Plutarch., *Alexandr.*

rinthien Démarate lui en donna une autre avec laquelle il frappa au visage et renversa de cheval Mithridate, gendre de Darius (ce serait le guerrier au bouclier) : alors un autre Perse, nommé Résacès, frappa Alexandre d'un coup d'épée à la tête ; mais le casque du Macédonien fut brisé sans qu'il en reçût aucune blessure, et il traversa d'un coup de lance la poitrine de l'agresseur. — Fort bien ! voilà qui présente plus de vraisemblance et d'à-propos ! mais toutes nos objections contre le Granique subsistent : on n'était point en hiver ; Darius n'était point là. Qu'est-ce alors que le personnage monté sur le char? Comment expliquez-vous ses attributs royaux? L'artiste aurait-il mis un subalterne en regard d'Alexandre?

Concluons que l'hypothèse de la bataille d'Issus est la seule satisfaisante, la seule du moins qui ne prête point à de graves objections.

Il nous reste à indiquer le coloris des principales parties du tableau, en commençant par la gauche du spectateur.

Tête de guerrier aux cheveux noirs, blessé et saignant ; tête de cheval bai clair, monté par un guerrier dont le manteau est rouge.

Casque d'acier avec un laurier d'or ; cheval noir à tête rougeâtre, bride blanche, bossettes d'or.

Alexandre. Cheveux châtain-clair ; manteau d'un rouge violâtre. Cuirasse blanche à ceinture verte, bordée de

jaune; au milieu, la Gorgone peinte des couleurs naturelles, c'est-à-dire serpents verts, cheveux blonds, visage couleur de chair; les deux épaulières de la cuirasse, rougeâtres, avec ornements blancs; les attaches, de cuir. Poignée de l'épée, d'ivoire à cercle d'or; fourreau rouge. Cheval bai clair ou isabelle; bride blanche, têtière rouge, bossettes et mors d'or; pour selle, une peau de tigre.

Plus loin, un casque blanc et rouge; un guerrier frappé à la tête et saignant.

Guerrier percé par la lance d'Alexandre. Boucles d'oreilles d'or; bonnet jaune; surtout de même couleur; habit de dessous brodé de différentes couleurs; manteau rouge brodé; pantalon à galon d'or, d'une couleur cuivrée, couvert de griffons blancs aux ailes d'or; chaussures blanches à cordons rouges; épée à poignée d'ivoire, soutenue par un baudrier rouge et vert.

Le cheval de ce même guerrier est noir; housse rouge avec des griffons aux angles et des ornements blancs. Têtière rouge, bossettes de cuivre, bride et pectoral rouge et blanc.

Plus loin, un cheval bai, harnaché de blanc; guerrier à casque blanc.

Objet peu distinct derrière le char, de la même couleur que celui-ci, avec une bande obscure et des ornements blancs.

Darius. Enveloppe de la tête et du cou jaune. Manteau d'un rouge obscur, avec une garniture qui semble faite d'une peau de panthère jaune et noire. Tunique partagée

en avant par une bande blanche foncée; ce vêtement lui-même est de pourpre pâle, bordé d'étoiles d'or sur la poitrine; manteau de pourpre. Ceinture rouge à agrafe d'or, collier d'or à têtes de serpent.

Guerrier qui tient un cheval. La tête enveloppée de jaune comme les autres. Manteau rouge bordé de blanc. Habit de dessous violet et blanc; pantalon rouge chargé d'hippocampes et d'autres ornements blancs; chaussures blanches non liées. Cheval bai clair, têtière rouge, ornements d'or, bride blanche et rouge, housse jaune.

Aurige. Bonnet jaune. Tunique verte, avec bordure violette et blanche à l'extrémité des manches. Sur la poitrine, une espèce de cuirasse rouge à bandes noires. Collier d'or.

Char jaune clair comme s'il était de bois d'érable, avec ornements rouges et blancs.

Chevaux du char, noirs marqués de blanc; harnachement rouge et garni d'or; pectoral rouge, ayant pour ornements des colombes ou autres oiseaux blancs.

Le guerrier qui porte la main à sa tête en signe de désespoir, a le bonnet jaune avec un bandeau vert, un collier d'or, une espèce de cuirasse rouge bordée de blanc, et une tunique à manches longues qui est de couleur rougeâtre, avec des fleurs blanches.

A côté de celui-ci est un autre guerrier habillé à peu près de même, ainsi qu'un troisième qui est foulé sous les pieds des chevaux du char.

Celui que l'on voit à terre, en avant, près de la roue

MOSAÏQUES

Mosaik

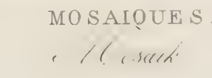




Persischer Krieger

MOSAIQUES.

Mosaik



MOSAÏQUE.

Mosaik.



MOSAIQUES.



Mo. Bo. V 8 P. 41

du char, tombe presque sous le bouclier d'un autre guerrier dont on n'aperçoit que les jambes. Le premier a la tête couverte de l'enveloppe jaune, comme tous les Perses; un bandeau vert le lui attache sur le front et se noue derrière la nuque : il a une espèce de cuirasse de diverses couleurs, et les manches de sa tunique sont à bandes rouges, vertes et blanches.

On voit à terre, du côté des Grecs, des boucliers et un casque d'or à crinière blanche. Un des boucliers est encore passé au bras d'un guerrier renversé, dont le corps n'est plus visible.

PLANCHES 23 à 27.

Dans ces cinq planches, nous donnons, sous des dimensions plus considérables, afin que l'on puisse mieux juger de leur expression et des détails du costume, les têtes ou les bustes des personnages les plus remarquables de la grande mosaïque

C'est d'abord (pl. 23) Alexandre, avec son casque renversé; et en outre, l'ornement de ses épaulières, représenté sur une échelle encore plus grande.

Vient ensuite (pl. 24) le guerrier percé par la lance du roi de Macédoine, vu en pied, ainsi que son cheval tué sous lui; puis (pl. 25) le Perse qui tient un cheval par la bride, et le personnage que l'on présume être Darius.

La planche 26 contient cinq têtes : l'aurige de Darius,

un guerrier grec, et trois des Perses placés derrière le char, parmi lesquels est le porte-étendard.

Enfin, la planche 27 offre la tête d'un guerrier perse qui est au milieu de la mêlée. Cette tête est de la grandeur de l'original, et coloriée comme lui : on y a marqué tous les petits cubes dont se compose la mosaïque. C'est un *fac-simile* et presque un échantillon.

PLANCHE 28.

Les quatre fragments qu'offre cette planche ont été trouvés entre les colonnes de l'entrée de la salle dont la grande mosaïque formait le pavé.

Ils représentent un fleuve, probablement le Nil ; car, parmi une foule de plantes qui vivent dans l'eau, on y distingue le lotus : puis, au milieu d'autres animaux aquatiques, se trouve l'hippopotame, le crocodile, et l'ichneumon qui attaque un serpent.

Le bas de la planche est occupé par un fragment de l'espèce de frise qui forme le cadre de la grande mosaïque. Les dentelures que l'on y voit sont mises en perspective régulière pour le dessus et le dessous, et sont inclinées symétriquement en dedans pour les deux côtés.

MOSAIQUES

Mosaik

C. Breton, Pompeia (1855), p. 299, fig. 2



Niccolini, Quadro in musaico, Prato, 1832, Tav. X

MB VIII, 45 (gives Pomp. 24 Oct. 1831)

Ruesch 175

R.P.G.R., p. 370, n° 1 (a) · Elia, p. 139, fig. 51 (s.n.)

Casa del Fauno

VI, xii; threshold of Exedra between the Peristyles

Sala LXS

Pernice, Taf. 68, 2

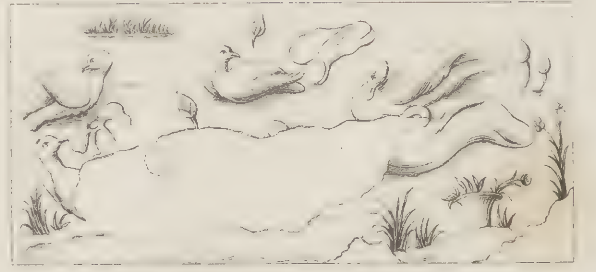
167 f.

Rizzo Tav. CLXXXVII b pp. 81, 82 (detail)

P.A.H., II, pp. 250, 251

Inv. no. 9990 (according to Ruesch)





R.P.G.R., p. 370, 1(b) S.N.

MB VIII, 45 (gives Pomp. 24 Oct. 1831)

Ruesch, 171 (gives s.n.)

P.A.H., II, pp 250, 251

Elia, p. 139, fig. 50 (s.n.)

Pernice, E.

Pavimenti Berlin, 1938

Taf. 68, 1 (VI, xii, 2, 5?)

Fr. Drexel, Alexandrinische Silbergefässe der Kaiserzeit, Bonn Jahrb., Heft 115, Bonn, 1909, p. 227

R.P.G.R., p. 370, n° 1 (c)

MB VIII, 45 (gives Pomp. 24 Oct. 1831)

Ruesch, 172 (gives s.n.)

P.A.H., II, pp 250, 251

Pernice E.

Pavimenti

Berlin, 1938

Taf. 68, 4 (VI, xii, 2, 5?)

Die Mosaiken des Dioskurides von Samos
M. Bieber-Rodenwaldt
Sonder-Abdruck aus dem Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts Band XXVI Erstes Heft Berlin 1911

Scop. 10 Dec. 1830

MOSAÏQUES.
Mosaik.

RPGR 79/1

Pompei, Casa del Fauno
VI, xii, 2
Tricl. E. of Tablinum

Ruesch 179
MB. VII, 62
RM. 1892, 26-31
Jahrb. 1911, 14
E. Breton, Pompeia (1855) p. 287, ftn. 1.
Rizzo tav. LXXXII
Rumpf, 166, 10
Bm. 1, 501
S. 5239
Al. 12049
Brogi 6502
Spinazzola, Le Arti Dec., Tav. 186
Niccolini, Ort. Pomp. Tav. XIII
Zahn, Ornamente, Berlin 1870, taf. 100
" , II, X, 93
PAH II, p. 242



M^o B^o. V. 7. P. 62

ACRATUS.
Acratus

Mau, Scavi di Pomp, RM. Vol I, 1886: mosaic analogy to this plate of VI, xii, 2 to VIII, ii, 34 (= Rm. E. of Tabl.) on p. 151, ftn 1. cf: MB VII, 62 Zahn II, 50
and
mosaic analogy of VIII, ii, 34 (Rm W. tabl.) p. 151, ftn. 2 to M.B IX, 55 from VI, xii

PLANCHE 29.

Acratus a été considéré par les archéologues sous deux points de vue différents, ainsi que nous avons déjà eu occasion de le faire remarquer (1). Zoega (2) et Visconti ont vu, comme nous-même, d'après un fait cité par Pausanias, dans ce Génie du vin pur, une personnification des excès de l'ivresse, l'opposé du jeune et tendre Ampélus, et enfin une doublure de Silène. A la vérité, Visconti avait émis une opinion contraire (3) en reconnaissant Acratus dans un jeune enfant qui dompte un centaure; et Gori, comme on l'a vu, a professé une opinion semblable. En présence de ce conflit d'opinions, de cette lutte de l'érudition la plus haute aux prises avec elle-même, nous n'oserions trancher la question et prononcer que le véritable Acratus est cet enfant que représente notre mosaïque.

Ce petit tableau carré d'environ cinq pieds trois pouces de côté, trouvé à Pompéi dans la maison dite de Pan, représente donc uniquement un Génie bachique, un Bacchus ailé (ψίλα) : l'ivresse se peint sous les traits de l'enfance, à cause de l'espèce de débilité d'esprit et de corps qu'elle occasionne. Mais ce petit enfant tout nu, avec ses blonds cheveux ornés de corymbes, la jambe en-

(1) Voy. 2e série, Bronzes, Bustes, pl. 5.

(2) *Bas-reliefs*, tom. I, p. 32.

(3) *Museo Pio Clement.*, tom. III, p. 50.

tourée d'une périscélide d'or, étend des ailes puissantes comme celles d'un aigle; son visage est empreint d'une malice précoce; il porte et pourrait vider au besoin un large vase à deux anses; enfin il est assez fort pour retenir avec un frein d'argent un tigre qu'il chevauche, après avoir mis une draperie blanche en guise de selle sur le dos de l'animal. Celui-ci s'avance joyeux de sa charge et de la guirlande de pampre qui lui entoure le col; mais il semble s'arrêter de temps en temps pour solliciter, avec ses yeux ardents et sa langue altérée, quelques gouttes du liquide qui reste au fond de la large coupe. Cependant le cavalier et sa monture cheminent sur le bord d'un précipice.

Le mérite de cette petite allégorie n'est que peu de chose au prix de l'exécution. Le mouvement du tigre est admirablement rendu : le contraste des membres délicats de l'enfant avec les muscles puissants et le poil hérissé du monstre des déserts est du plus bel effet; il y a enfin dans les traits du Génie du vin quelque chose qui ne peut être rendu que par cette belle expression du poëte : *Parvusque videri, sentirique ingens;* « paraître tout petit, et se révéler immense. »

Le cadre de cette petite composition est double : l'extérieur est une simple frise composée d'un ornement qui imite la forme des vagues de la mer, l'intérieur représente une guirlande de feuillages et de fruits, entourée de bandelettes, et interrompue de distance en distance par huit masques de théâtre.

Pomp

Casa del Centauro
VI IX, 3/5
III' ...
(mosaic
flooring)

Triclinium
N. of Table.
...

1829
Ruesch 211
M. N. Inv.
no. 10014
RF. 8211
Overbeck,
Pompeji
(1884) p. 33...

M.B. VII, 61

Pernice 159,
Taf. 60

Coelen, RA
1952, I,
170 ff. Abb. 1

...(1964)
115

Zahn II, VI, 54
II, X, 93

Niccolini,
l'Arte in P.,
III, tav. 38

E. Breton
Pompeia (1855)
p. 278
fig. 2

T. w. Crox

Sala 118

M°. B°. V. T. 61.

Sieg der Liebe.

PLANCHE 30.

Cette mosaïque, de forme circulaire, ayant sept pieds de diamètre, a été trouvée à Pompéi dans l'édifice appelé la Maison du Centaure. Elle représente évidemment une allégorie dont le sens doit être : « La force domptée par l'amour. »

Le plus terrible des animaux, les pieds placés sur quatre rochers, se laisse embarrasser dans les liens, enlacer dans les guirlandes de fleurs dont le chargent des Amours : l'un de ces malicieux Génies verse sur sa tête une corne d'abondance pleine de fleurs; un autre lui tend un flambeau; celui-ci, un bouquet : et le puissant quadrupède, docile comme l'enfance dont il porte au cou l'insigne (*bulla puerilis*), leur sourit pour ainsi dire avec bonhomie. Ce dernier mot ne paraîtra point déplacé, si l'on veut bien remarquer que les anciens affectaient de donner au lion une physionomie humaine qui ressemble beaucoup à celle d'Hercule. Plus haut, un autre enfant joue de la lyre. Cette scène se passe devant un temple dont la prêtresse, couronnée de pampre et tenant un thyrse à la main, fait une libation. Cette prêtresse porte un manteau violet sur une tunique jaune; elle a près d'elle un cymbalum. Aux deux côtés du tableau sont deux femmes assises. L'une, enveloppée dans un manteau vert sous lequel on voit une tunique blanche, appuie sur son épaule

un sceptre, à la partie supérieure duquel s'élèvent quelques feuillages aquatiques pareils à ceux qui poussent sur la tête même de cette divinité au-dessus de sa couronne de lierre, pareils aussi à ceux qui croissent de distance en distance sur le terrain. L'autre, placée au pied d'un arbre, a une tunique d'un rouge sombre, avec une draperie jaune : sa tête est parée d'une couronne de lierre et d'une bandelette rose, dont les deux bouts retombent sur ses épaules avec les boucles ondoyantes de sa chevelure. D'une main, elle tient une hydria sur son genou ; de l'autre, elle s'appuie sur le rocher qui lui sert de siége.

Outre le sens général que nous avons déjà assigné à cette allégorie, quelle peut être son application particulière? En quel lieu, situé entre deux rivières, que représentent les deux nymphes, un héros s'est-il laissé amollir par la volupté et le vin? Y aurait-il là quelque allusion à Hercule aux pieds d'Omphale, à Antoine chez la reine d'Égypte, à Annibal dans les délices de Capoue? Cette énigme serait d'autant plus curieuse à deviner qu'une petite mosaïque presque semblable, et qui paraît en partie la copie de celle-ci, sauf qu'on y voit un Hercule avec la quenouille, a été trouvée à Antium.

Le dessin de ce petit morceau est assez correct, l'exécution fort délicate : mais il n'y faut point chercher de perspective.

Il est entouré d'un double cercle renfermant un ornement en chaînette correctement tracé, et dont les couleurs sont brillantes.

MOSAIQUES.

Mosaic

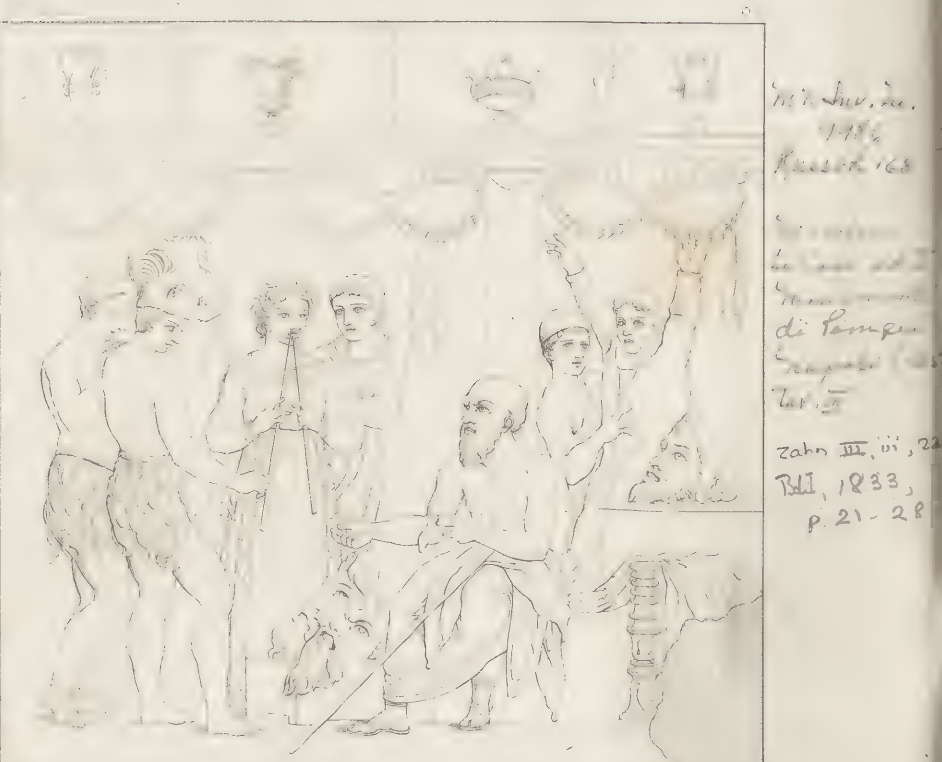
VI, viii 5
[illegible], floor.
M. B. II, 56 [illegible]

R.P. 215/1
Zahn II, iii, 22
Rizzo, Tav. CXLVI, p. 68

E. Breton
Pompeia (1855)
p. 261
fig. 4
Curtius, Die Wandmalerei Pompejis
p. 37, abb. 25
Gusman, p. 202
Schefold (W.P.),
p. 104,
Wm. Clarke, Pompeii (1844), vol. I, pp 245, 246 (with fig.)
[illegible], [illegible]
[illegible], p. 179.

[illegible], Le Case ed i monumenti di Pompei, Napoli MDCCCLIV, Vol. I, Tav. 1.

VI, viii, 5 [illegible]
Marx, Rh. Mus 77 (1928), 337
Bm. I, pl. 5
HR. V, 411
Schreiber, pl V, 1
Cagnat-Chapot II, 112
Blake, Pavemento, 122
Wirth, RM. 42, 1927, p61
HBr, Tab 14
Pernice, 171 f
Pfuhl, Mal. und Zeich, Abb 686, Mal. 851 f, 856
S. 1421, 1384

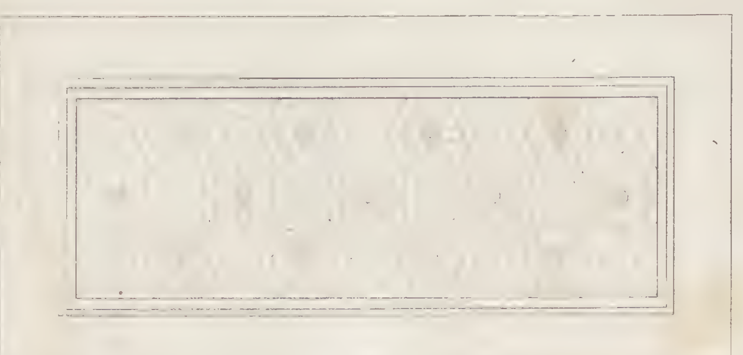


M° B° V 2 P 56

M. N. Inv. no. 9986
Kuss [illegible] 168

[illegible] Le Case ed i monumenti di Pompei [illegible] (1854) Tav. I

Zahn III, iii, 22
BdI, 1833, p. 21-28



Choragium

PLANCHE 31.

Vitruve nous apprend que les anciens réservaient, derrière la scène de leurs théâtres, des portiques spécialement destinés aux préparatifs des représentations, et à ce que les modernes appellent les répétitions d'une pièce dramatique. Ce local s'appelait le *choragium*, nom que l'on donnait aussi aux essais qui s'y faisaient. Le choragium était présidé, dirigé par le chorége, personnage chargé par les édiles, ou par l'éditeur des jeux (*editor muneris*), de régler le jeu des acteurs, le costume, les décorations, et enfin tout ce qui concerne la mise en scène. Le chorége était ce que nous appelons aujourd'hui le régisseur.

Nous trouvons dans cet usage des anciens le sujet de cette mosaïque, qui provient du tablinum ou portique intérieur de l'édifice de Pompéi connu sous le nom de Maison d'Homère. Sous un portique ionique, choragium d'un théâtre, on voit un vieux chorége assis au milieu de ses acteurs, et tout occupé à les exercer pour la représentation qui va commencer tout à l'heure. Derrière lui est un siége garni de pourpre, peut-être le trône d'Agamemnon, et plus haut un masque énorme : sur un escabeau, à ses pieds, sont trois autres masques. Tenant en main le manuscrit, il paraît scander des vers avec les doigts pour en indiquer la mesure à deux satyres déjà en

costume, qui sont debout devant lui, et dont l'un porte son masque relevé sur le front. Plus loin, un joueur de flûte en robe longue, flanqué d'un cinquième personnage, semble donner le ton du morceau que scande le chorége. Tout au fond, un autre acteur, aidé d'un esclave, fait de risibles efforts pour engager ses deux bras à la fois dans les manches d'une tunique violette, évidemment trop étroite pour lui.

L'exécution de ce morceau est aussi remarquable que le sujet en est curieux, sous le rapport archéologique. Nous regrettons qu'il ne nous soit pas permis de nous y arrêter plus longtemps.

La seconde figure de cette planche représente un pavé à compartiments de fort bon goût, qui décorait sans doute un seuil de porte ou un entre-colonnement.

PLANCHE 32.

Cette mosaïque carrée a été trouvée dans le tablinum de la Maison du Faune ; elle est entourée d'une grecque fort correcte et peinte des couleurs les plus variées, et elle a en outre un second cadre formé de cinq baguettes. Du milieu de tous ces ornements paraît s'élancer un lion terrible, peint en raccourci, avec sa crinière touffue, sa queue ondoyante et ses redoutables serres. Il est d'une vérité à faire peur. Comme ceux du lion que nous avons vu tout à l'heure, ses traits ont quelque chose de la face

MOSAÏQUE.

Mosaik.

VI, xii

Tricl. E. of exedra, between peristyles

RF 356/3

MB IX, 55

E. Breton, Pompeia (1855) p. 300, ftn. 1

Mau, Pompeji (1908) p. 300 f.

Mau-Kelsey, Pompei, 1902, p. 295

Schefold (WP) 128 (given +)

Pernice, 155

Mo. Bo. V. 9. P. 55



Mo. Bo. V. 2. P. 56

VI, viii, 5

MB. II, 56 q.v.

RF. 361/6

110666

BM. I, 404
HR IV, 602
Schefold (WP) 103
TW cortex
Fiorelli, Descr., p. 119
Clarke II, 153

See: VP/TW's Key to Topographischer Index fur Pompeji of Helbig, VI, viii, 5

TW's illus. Cat of the Frescoes in H.W.

humaine; mais ici c'est la face humaine irritée et respirant le carnage. Malheureusement ce travail extrêmement délicat, formé de pierres presque imperceptibles, est fortement endommagé et même détruit en partie. C'est une perte des plus regrettables pour l'art; mais elle porte avec elle une sorte de dédommagement, puisqu'elle a permis de bien étudier le fond sur lequel les anciens appliquaient leurs mosaïques afin d'obtenir la solidité désirable. Ce fond est ici du stuc : c'est-à-dire, une composition de chaux vive et de marbre pulvérisé.

La deuxième figure de cette planche représente le seuil de la maison dite d'Homère. On y voit un chien enchaîné en arrêt, avec ces mots: CAVE CANEM; « gare au chien ! » La coutume de pareilles peintures, et même de l'inscription sans la peinture, était commune chez les Latins : elle avait succédé sans doute à l'habitude de placer à la porte du logis un véritable chien, portier fort incommode pour beaucoup d'hôtes; et elle a précédé le SALVE que nous avons vu tout à l'heure (1). Cette substitution, qui a quelque chose de très-hospitalier, nous paraît un progrès de civilisation désirable dans tous les temps et dans tous les pays.

(1) Voy. pl. 19.

FIN DE LA 6e SÉRIE DES PEINTURES ET DU CINQUIÈME VOLUME.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES.

Pavement Inscriptions

HAVE VI, XII, 2
VII, ii, 45

SALVE VI, i, 25

SALVE LUCRU VII, i, 47

LUCRUM GAUDIUM VI, XIV, 39

Table-top skull I, V, 2
M.N. 109982, Sala LVIII, E

Matrona ignota VI, XV, 14
M.N. Inv. 124666

Gli Ornati delle Pareti e di pavimenti delle Stanze dell' Antica Pompei, 2 vols., Napoli; 1796, 1808

